BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1942 - XX

Sommario

LUIGI BIANCONI: « *Arte muta* » e *letteratura: il verismo e il dannunzianesimo* . . . . PAG. 3

GIOVANNI MACCHIA: *Divagazioni intorno a uno scenario di Baudelaire* » 18

FERNANDO CERCHIO: « *Comacchio* » - *Considerazioni di un documentarista* (Nota) . . . . » 39

ALBERTO MENARINI: *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica* » 41

NOTIZIARIO ESTERO:

Germania (Esercizio cinematografico - Un libro del Direttore Generale della cinematografia tedesca - Società parastatale per l'esercizio dei cinema nel Reich - Importanza del « caso » in cinematografia - Tiro a segno su schermo - Una conferenza del regista Froelich) - *Ungheria* - *Croazia* (d. t.) . . . . » 55

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA:

GEORGES DUHAMEL: « *Intermezzo cinematografico o il divertimento del libero cittadino* » (Trad. R. Giani) . . . . . » 62

RASSEGNA DELLA STAMPA . . . . » 70

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia. Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

“Arte muta„ e letteratura: il verismo e il dannunzianesimo

Nonostante la complessità e diciamo pure la caoticità del materiale storico offertoci dal periodo che va dalle indefinibili origini del nostro cinema al determinarsi della sua crisi nell'immediato dopoguerra, a noi giovani è concesso oggi il privilegio di esaminare con assoluto distacco e quindi con serena obbiettività quella ricca e multiforme produzione, per poterne cogliere i caratteri salienti e fissarne, pur attraverso l'intricata ridda dei nomi, dei titoli e delle date, i lineamenti più significativi. Noi non siamo cresciuti in quel clima, siamo dunque immuni da qualsiasi sospetto di nostalgia o di simpatia o (il che non è infrequente in simili casi) di... autodifesa. Noi possiamo finalmente tentare di veder chiaro in quel turbinoso periodo, di esaminare con rigore di storici e quindi di critici quel costume, quelle opere, quella civiltà cinematografica.

Dobbiamo solo premettere che è un arduo compito, oggi, orientarsi in mezzo a quell'enorme congerie di dati e di ricordi, cercare di rintracciare in quel fermento creativo che caratterizzò le origini del nostro cinematografo il filo di uno svolgimento logico e conseguente, propriamente storico. Ciò è dovuto soprattutto al fatto (ed è vero peccato) che, per l'incuria degli uomini e per la fragilità e caducità del materiale cinematografico, la maggior parte di quella produzione è andata perduta, e noi non possiamo affidarci per qualsiasi indagine e per qualsiasi tentativo di ricostruzione che alle poche superstiti reliquie della stampa cinematografica, a rari e preziosi frammenti di celluloide, a qualche fotografia e ai molti, ma spesso incerti e contraddittori, ricordi personali.

* * *

Qualcuno ha voluto sostenere che tra letteratura e cinematografo, esteticamente parlando, non vi sono o non sono possibili ponti, rapporti,

fruttuose interferenze. E che, pertanto, se anche è storicamente innegabile che questi ponti, questi rapporti, queste interdipendenze sono esistiti e tuttora esistono (si pensi, p. es., al realismo psicologico e tutto letterario della cinematografia francese degli ultimi anni), i contatti e le reciproche suggestioni hanno impedito l'attuarsi dell'opera d'arte, cinema e letteratura essendo due mezzi di espressione totalmente diversi e distinti, perchè ciascuno dei due si vale di mezzi proprî, peculiari: quello delle immagini, questo della parola. Coloro che apoditticamente affermano e giurano su questi concetti, senza volerli nemmeno porre in discussione, sono gli intransigenti, i puri ad ogni costo, i razionalisti ferratissimi che per troppo sillogizzare perdono così facilmente di vista la realtà e spesso anche la realtà estetica.

Altri, in un campo più limitato, ha voluto invece sostenere che l'esperienza cinematografica italiana va senz'altro ricollegata alle forme più tipiche del nostro melodramma; ed ha anzi definito quei primi film prodotti dalle nascenti case di Torino, Milano, Roma e Napoli come « veri e propri melodrammi visuali ». La definizione è naturalmente dispregiativa, anche perchè, nel paragone, del melodramma non si è voluto deliberatamente considerare che l'aspetto più caduco, le parate scenografiche cioè, la fastosa e falsa messa in scena, la vana esteriorità. Il nostro vecchio cinema sarebbe dunque stato malato di melodrammaticità, soffocato da una tradizione nobile sì, ma invecchiata e sorpassata, di teatro lirico, esautorato sin dalla nascita da un vizio congenito: quello del sentimentalismo infiocchettato di musicalità, del pittoricismo vacuo e banale, del coreografismo fine a se stesso.

Ora, è legittimo chiedersi: che cosa si vuol concludere con queste ironiche e facili accuse? Si vuol forse negare il valore di una tradizione (quella, diciamo, del nostro melodramma) o si vuol dimostrare l'insussistenza di qualsiasi valore di originalità nella nostra ricca produzione cinematografica di allora? Ci sembra intanto pacifico che se il cinema, anche alle sue malcerte origini, sorge e si rivela come una forma di espressione artistica, essa deve necessariamente risentire del clima in cui appare, essere connessa, strettamente connessa con tutte le altre espressioni artistiche, poetiche, letterarie, musicali, pittoriche ecc. che la determineranno e, più o meno consapevolmente, spesso involontariamente, la condizioneranno. Ma anche a voler considerare il cinematografo come semplice spettacolo, cioè non come una pura forma d'arte, bensì come una manifestazione di natura edonistica, voluttuaria o sem-

plicemente informativa e documentaria, anche in questo caso non si può non riconoscere che inevitabilmente tutto ciò che costituisce il patrimonio spirituale, culturale, civile di un popolo deve pesare decisamente su di esso, deve influire sul suo vario atteggiarsi e sul suo svolgimento. La letteratura narrativa e drammatica, la pittura, il teatro lirico, le arti in genere, le « tradizioni » insomma, non possono non farsi risentire, come lo stesso gusto, lo stesso costume, la stessa morale, sul prodotto cinematografico, su un'espressione cioè così aderente alla vita e così fatta per lo spirito come è il cinematografo. L'indole del popolo che lo produce non può non riflettersi sul cinema da esso prodotto.

Ed allora perchè lanciare contro l'eroico cinema italiano dei primi anni questo capo d'accusa della letterarietà, della melodrammaticità?

Esaminiamo bene il carattere del primitivo sorgere del cinematografo: esso nasce come un'intuizione tecnica, puramente tecnica (non diversa è del resto, se considerata storicamente, la nascita di ogni altra arte, delle varie forme espressive: si pensi alle origini primigenie del linguaggio, della pittura, dell'architettura, della scultura ecc. presso i varî popoli dell'antichità e presso tutti i primitivi: origini pratiche appunto, tecniche). Quest'invenzione meccanica che presto assume il nome strano e suggestivo di « cinematografo » va dunque man mano perfezionandosi, liberandosi cioè dai difetti, dagli impacci, dalle difficoltà che ostacolano il suo funzionamento o il suo uso, che rendono sgradita la sua esplicazione. Ma, nata come pura tecnica, con un carattere cioè di pura strumentalità, di ritrovato curioso e impressionante, di stupefacente e fiabesca macchina, il cinema ha sùbito bisogno di riempirsi di un contenuto spirituale, avverte impellente il bisogno di adattarsi forme precostituite e già note ed accettate di espressione, di ripensamento o semplicemente di imitazione della realtà esteriore. Il cinema non può perciò non ricorrere all'aiuto di altre arti, di altre espressioni: prima fra tutte, ed era naturale, il teatro, la letteratura drammatica. Poi verranno incoraggiamenti e sussidî anche dalla letteratura narrativa, dalla musica, dalla pittura. Ecco: incolpare di letterarietà il nostro cinema delle origini equivale ad incolpare di pittoricità un suo particolare genere, il glorioso film storico (*Quo vadis?*, *Cabiria*, ecc.). Ma già il Palmieri (1) ha giustamente affermato che l'avvento della pittura

---

(1) Eugenio Ferdinando Palmieri: *Vecchio cinema italiano* - Venezia, Zanetti, 1940, p. 62. Il libro è fondamentale per l'esame di questi problemi.

nel cinema, l'introduzione del senso compositivo e pittorico dell'inquadratura, degli atteggiamenti degli attori e dei gruppi, della folla come elemento pittorico (non pittoresco), insomma delle « masse », è un avvento nobilissimo e degno di tutta la nostra considerazione. È quella una data che va segnata a speciali caratteri nella storia del nostro cinema. Siamo di fronte, è inutile negarlo, a una nuova, più avanzata conquista espressiva, a una nuova tappa del non lento e pur così travagliato cammino.

Una maggiore e semidefinitiva liberazione dalla tecnica, il « superamento » della tecnica, l'annullamento di essa nella realtà vivente della creazione artistica non avverrà che molto più tardi, e forse possiamo oggi affermare che esso non è avvenuto ancora e il miracolo si è appena appena intraveduto in qualche opera sporadica. Ma, prima, il cinema dovrà attraversare crisi ed esperienze vaste quanto il mondo e intense come il ritmo della nostra stessa vita moderna; prima, il cinema dovrà anch'esso, come ogni altra realtà, svolgersi con difficoltà e con stenti, attraverso errori e pentimenti e momentanee involuzioni, che poi sono appunto la caratteristica generale del periodo di storia cinematografica di cui ci occupiamo.

Quello che importa è dunque non arrestarsi alla banale constatazione del tono predominante, dell'aspetto più evidente ed esteriore delle varie fasi di quello svolgimento: anche e soprattutto perchè non si può non tener conto dell'orientamento prevalentemente industriale e commerciale sùbito assunto dalla nuova arte, e quindi delle necessità del mercato, dell'interesse a fronteggiare le richieste e i gusti del pubblico, e infine (è innegabile) della mancanza di senso critico nei produttori. Ma invece importa addentrarsi nella realtà e nello spirito di quelle vicende e di quei tentativi, per cogliervi il più nascosto e vitale senso cinematografico, il rivelarsi primo ed ingenuo ed inconsapevole di problemi e di soluzioni che si dimostreranno in sèguito sempre più come i problemi e le soluzioni fondamentali dell'arte cinematografica. Dice ancora il Palmieri (1): « A parte *Quo vadis?* — opera munita di un vincolato e sincero e fluente linguaggio per immagini — è possibile avvertire, con l'aiuto dei superstiti frammenti e delle superstiti fotografie, lo scaltro senso cinematografico, dopo i primi tentativi, di quei direttori, è possibile scoprire inquadrature e contrasti e risoluzioni di vasta impor-

---

(1) *Op. cit.*, p. 63.

tanza. L'antologia del Mazzotti Biancinelli (2) e l'antologia di Francesco Pasinetti, *Film di tutti i tempi*, possono informare: questi registi *"inventavano"*. Li guidava una fantasia spettacolare, non poetica (i mezzi espressivi, d'altra parte, non consentivano l'analisi dei sentimenti: i "conflitti d'anime", come diranno i letterati); ma quel gusto delle avventure impossibili, delle ricostruzioni fastose, delle battaglie "vere" — la magìa del trucco e della grandiosità — non è forse cinematografo schietto, dichiarato, avvincente? ».

* * *

Il cinema italiano, dunque, dopo i primi tentativi, dopo le prime imitazioni, si avvicina, si avvicina forse troppo alla letteratura. Le richieste del mercato incalzano: la nuova invenzione ha incontrato e incontra un sempre più largo favore di pubblico, un sempre più schietto e generale interesse: urge venire incontro al pubblico, anche perchè, come s'è detto, l'occasione si preannuncia ottima per i magnati dell'industria e del commercio. I soggetti originali sono ancora scarsi, il cinema si giova necessariamente della carta stampata, dei libri, delle riviste: tutto è buono, tutto è « filmabile ». Ma questo non ritarda il divenire del cinema, lo accelera invece: il cinema non rinuncia a un suo linguaggio espressivo, perchè esso non ha ancora un linguaggio espressivo suo, autonomo, inconfondibile, esso non è che una macchina fotografica munita di un lieve, per quanto importantissimo perfezionamento. L'espressione cinematografica non sa ancora liberarsi dalla parola, non sa ridursi ancora alla pura e semplice immagine: ed ecco le didascalìe clamorose, enfatiche, esclamative, ridicole anche quando vogliono essere drammatiche, quelle didascalìe che l'inculto pubblico d'allora leggeva a voce alta. Molto dell'effetto cinematografico è affidato ancora a queste didascalìe: ed anche i soggetti originali non riescono ad avere una struttura prettamente cinematografica, visiva.

Orbene, non fu colpa del cinema se, nel momento in cui esso si affermò presso di noi, la nostra letteratura, aveva suoi proprî determinati caratteri, buoni o cattivi che fossero. La letteratura, cioè le tendenze, le correnti, la vita, il costume letterario erano quelli che erano. E il cinema non poteva per allora aspirare ad influire lui, « pur mo' nato »

---

(2) Intitolata « *20 anni di arte muta* »: ideata dal M. B., ma composta da Emilio Scarpa.

e così poco unanimamente accolto, sulla produzione letteraria del tempo. È anzi molto importante questo limitato favore incontrato allora dal cinema, che solo presso gli strati sociali più bassi e con qualche contrasto anche presso le classi medie (la famosa borghesia) annoverò sul principio i suoi adepti: è importante perchè la letteratura da esso imitata o sfruttata o semplicemente adattata fu, s'intende, innanzitutto quella a più larga diffusione popolare, quella più volgarizzata, più alla portata di tutti.

L'atteggiamento del cinema nei riguardi della letteratura è in questi primi tempi nettamente passivo; solo più tardi, molto più tardi, lo stile, la tecnica, l'espressione cinematografica arriveranno ad influire alla loro volta sulla produzione letteraria. Ma al momento che vogliamo studiare siamo ben lontani da ciò: l'interessamento dei letterati al cinematografo è ancora saltuario, precario, diffidente. La polemica anticinematografica ancora infuria, si grida ancora allo scandalo, o quanto meno si ostenta nei riguardi del cinema un altezzoso disprezzo (bisogna arrivare al 1913-1914 per trovare i primi riconoscimenti pubblici, ufficiali, stampati, della legittimità e validità della nuova arte da parte di scrittori e scrittrici). Tuttavia i pochi letterati o poeti che già allora, in quei lontani anni (*Giovanna d'Arco* e *In hoc signo vinces* di Nino Oxilia sono del 1913 e dello stesso anno è *Cabiria* di D'Annunzio; del '15 è un irrealizzato *S. Francesco d'Assisi* di Guido Gozzano; del '16 *I bimbi d'Italia son tutti Balilla* di Alfredo Testoni, *Notte di tempesta* di Marco Praga e *Avvenire in agguato* di Roberto Bracco), i pochi uomini di lettere, dicevamo, che in quei lontani anni dedicarono parte della loro attività al cinema, non fecero che trasporre nei loro « soggetti originali » e quindi sul telone bianco le loro idee, le loro tendenze, i loro gusti letterarî.

E quali erano allora queste tendenze letterarie? Senza complicare troppo le cose e cercando di sintetizzare nei suoi aspetti più significativi quel periodo di storia letteraria, possiamo dire che *due* sono le correnti che tengono il campo: il *naturalismo*, di derivazione romantica e di recente importazione zoliana, variamente trapiantato e acclimato nel nostro suolo come verismo regionalistico e dialettale, e il *dannunzianesimo*, il complesso e dorato e sovrumano e sensualissimo dannunzianesimo dei romanzi e delle tragedie: tutto un nuovo modo di sentire e di godere, di vivere la vita. Il dannunzianesimo diciamo, si badi bene: cioè non tanto l'esempio irresistibile e luminoso di Gabriele, quanto la moda,

le pòse, il costume dall'opera e dall'esempio di Gabriele offerti all'Italietta provinciale d'allora: il dannunzianesimo, cioè quello speciale clima rarefatto e sublime creato dai seguaci, dai discepoli, dagli infiniti imitatori, dai troppi falsificatori di D'Annunzio. Naturalmente, questo mondo e questa visione della vita si oppongono nettamente al verismo, costituiscono l'altra faccia, la più nota e visibile forse ma non la più importante, della realtà spirituale di quel periodo di storia italiana; anche se in talune concessioni del caposcuola D'Annunzio al verismo (*Giovanni Episcopo* e talune poesie e molte novelle) potesse sembrare che i due atteggiamenti interferissero fra loro.

Queste due tendenze, verismo e dannunzianesimo, si riflettono dunque nel cinema, irresistibilmente, inevitabilmente. Esse sono nettamente riconoscibili, nel loro avvicendarsi, nel loro vario concretizzarsi in pellicole, in immagini visive. Sono due atteggiamenti che pèrmeano, si può dire, tutta la produzione cinematografica d'allora, o almeno la più rappresentativa e la più rappresentata produzione cinematografica d'allora. Questi atteggiamenti naturalmente risultano più accentuati in taluni film e meno in altri, ma questo non significa, anzi costituisce una riprova di quanto andiamo dicendo. Era impossibile sfuggire alla suggestione dei libri, dei drammi che andavano per la maggiore, che piacevano tanto al pubblico, che dunque esprimevano del pubblico sentimenti ed esigenze spirituali, morali, materiali. L'avvicinamento, secondo quanto dicevamo in principio, non fu coattivo, voluto, stentato, ma fu uno spontaneo, naturale completarsi di espressioni fra di loro affini. Si deve tuttavia riconoscere che alla suggestione il nostro cinema d'allora riuscì parzialmente e fortunatamente a sfuggire, non tanto nei più o meno colossali film storici, nelle cosiddette « ricostruzioni storiche », quanto nei *film brillanti*, nelle *comiche*, nelle *comicissime*, dove è palese un senso nuovo e tutto diverso del racconto cinematografico, un più raffinato, scaltrito, moderno gusto narrativo.

Ma è tempo di esaminare nei loro particolari aspetti le due tendenze che abbiamo poco fa voluto individuare nella produzione cinematografica d'allora.

* * *

Dobbiamo intanto riconoscere che il verismo o naturalismo cinematografico è, per forza di cose e per volontà di uomini, vecchio quanto lo stesso cinema. Tutti sanno che, non soltanto in Italia, e all'estero assai

prima che in Italia, il cinematografo nasce come documentario o, almeno, le prime realizzazioni cinematografiche sono dei documentarii. « *Film dal vero* » si diceva allora e la produzione delle origini si riduce quasi soltanto a questo tipo di film. A prescindere dai primitivi documentarii dei fratelli Lumière, da noi Arturo Ambrosio gira già nel lontano 1904 « *Le manovre degli Alpini al Colle della Ranzola* » e « *La prima corsa automobilistica in Italia: Susa-Moncenisio* »; e ancora Ambrosio nel 1907 produce « *I Centauri* », sulle esercitazioni ippiche degli ufficiali di cavalleria di Pinerolo. Certo, anche il film « dal vero » sembra una fantasia, una magìa agli occhi dei primi spettatori ammirati, ma noi non possiamo non sottolineare il carattere veristico di quelle prime produzioni. In Francia dovrà sorgere un Georges Méliès per interrompere con i suoi meravigliosi voli fantastici la giovane tradizione del film documentario, aprendo nuovi orizzonti, indicando nuove vie, precorrendo conquiste future. Da noi si continuò invece sulla via segnata dai primi brevi film dell'Ambrosio e solo si introdusse una trama, dapprima lieve, poi sempre più complessa, il cosiddetto « soggetto »: e così avemmo i primi incerti tentativi di film *borghese* (cioè dannunziano, di cui diremo più avanti) e le prime realizzazioni di film *popolari* o *naturalistici* o *sociali* o *veristi* o come meglio piaccia. Ma, qui, nel fatto cinematografico viene ad interferire uno stato più generale e complesso, di natura essenzialmente politica e sociale.

Nell'Italia dei primi del Novecento, Italia burocratica e rinunciataria, Italia del « quieto vivere » e del « tiriamo a campare » non esiste una vera e propria e sostanziale unità nazionale, pur raggiunta nel campo propriamente politico a costo di tanti sacrificî, non esiste un costume collettivo. Esistono invece i varî costumi regionali. Regionale e veristica è la nostra letteratura narrativa e drammatica: infierisce la rettorica del « colore locale » nostalgico e aneddotico, del « pittoresco » meschino. Pare a noi oggi incredibile come non dovesse venire a nausea quel mondo provinciale, quell'insistente illustrazione del costume, della mentalità, del paesaggio, finanche della mimica e delle gesticolazioni provinciali. Ma il fatto è che gli Italiani cominciavano a conoscere allora soltanto e finalmente l'Italia, i siciliani muovevano alla conquista della burocrazia del continente, i settentrionali cominciavano ad accorgersi del mezzogiorno. C'era un po' in tutti, più o meno operante, un certo interesse di curiosità, un desiderio di esplorare la propria casa e sempre più ci si accorgeva che molte regioni della bella penisola erano ancora da sco-

prire: si pensi al caso tipico, significativo, dell'Abruzzo, rivelato da poco agli Italiani e al mondo intero dall'arte di un Michetti, di un Tosti, di un Barbella, di uno Scarfoglio e, sopra tutti, di un D'Annunzio. Il sangue comincia a circolare nel rinato e finalmente unificato organismo della penisola, gli Italiani si sentono più vicini fra loro, superano le vecchie diffidenze e i vecchi rancori, cominciano a conoscersi, a stimarsi reciprocamente. A tutto questo, si sa, contribuirono innanzi tutto la letteratura e il teatro; ma anche il cinema non mancò di portare il suo efficace contributo: non potè quindi non risentire di tale stato di cose.

Il verismo, l'abbiamo accennato, era vecchio in Italia almeno quanto il romanticismo, ma aveva poi trovato nel positivismo e naturalismo di marca francese, nella « religione della scienza » degli zoliani un nuovo impulso e una nuova chiarezza di posizioni e di intenti. Il naturalismo si afferma con la « verità analizzata », con l'« anatomia esatta » dello Zola, con l'esempio e le formule dei Balzac, dei Flaubert e dei loro seguaci. È tutto un mondo grigio, lamentoso, torbido, spesso convenzionale, che si fa avanti e si impone dai libri, dalle ribalte, e poi dagli schermi, agli spettatori più o meno commossi, più o meno partecipi delle dolorose vicende narrate o rappresentate. Il problema sociale s'incrocia con la pittura d'ambiente, il materialismo economico con l'espressione dialettale. Ed ecco sul telone bianco comparire il tinello e il salotto milanese di Marco Praga e di Giuseppe Giacosa; ecco la Sicilia e le coltellate per l'onore di Giovanni Verga e di Luigi Capuana; ecco la Napoli della malavita e degli « sfregi », dai drammi « di passione e di sangue » di Goffredo Cognetti, di Salvatore Di Giacomo e di Roberto Bracco; ecco il patetico chiacchierìo dei gondolieri e delle putèle veneziane di Giacinto Gallina. « I nobili e i ricchi — dice Palmieri (1) — insidiano le putte onorate e le moglie sagge; i padri e i mariti — impiegati, operai, contadini — si sfogano, pagina e ribalta, in lunghe scene o, per via del del sangue meridionale, uccidono ». Effettivamente il verismo siciliano e partenopeo offrì tal quale al cinematografo il suo repertorio o meglio il suo armamentario di adultèrî, sfregi e delitti a tutto spiano.

Di Roberto Bracco, che tenta un interessante compromesso fra il « brano di vita » e la psicologia tradizionale, fra il documento e il sentimento, è annunciata nel 1916 la riduzione della *Piccola fonte*, come un « profondo ed elevato lavoro ». E dello stesso autore, circondato da

(1) *Op. cit.*, pag. 143.

una grande attesa, esce nello stesso anno *Avvenire in agguato*, un « romanzo cinematografico che parla (nientemeno!) al cervello ». E da un rettorico, vecchio dramma di Don Roberto — che darà più tardi al cinematografo altri lavori: *Don Pietro Caruso* (1917) e *Fiamma nascosta* (1920) ed altri ancora — nasce, nel 1914, il soggetto di una pellicola precorritrice, *Sperduti nel buio*, che propone un montaggio, cioè un linguaggio espressivo, tutto a contrasti, secondo uno stile originale, forte, risentito, incisivo, che sarà poi ripreso, teorizzato e propugnato dai russi. Il film, è noto, sviluppa due vicende contemporaneamente, l'una in un ambiente aristocratico (ah, l'aggettivo di moda!) e ricco, l'altra in un ambiente squallido e povero, con un andamento parallelo, ma con una giustapposizione un po' esteriore e meccanica e senza creare sempre adeguati contrasti di racconto. Gli interni, fastosi o miserrimi, appaiono, però, descritti sempre con un'impressionante evidenza documentaria, tanto da raggiungere un'atmosfera talvolta drammatica, incrinata soltanto dalla recitazione degli attori, « dialettalmente cruda e sicilianamente perentoria », come la definisce il Palmieri, una recitazione che, pur avendo costruito con balda evidenza personaggi poveri-buoni o ricchi-decadenti che siano, risulta per la mancanza di una tessitura cinematografica e dovendo perciò quasi didascalicamente dimostrare ed esemplificare questo o quel sentimento, a volte addirittura congestionata. Il film fu diretto, o meglio creato, stilisticamente inventato, da Nino Martoglio, mediocre scrittore e poeta siciliano di scuola naturalistica; ma il suo intervento non va soltanto segnalato per l'importanza del montaggio, per la scoperta espressiva della contrapposizione. Scrive Umberto Barbaro (1): « L'angolazione e l'inquadratura sono in genere assai belle, e addirittura stupefacenti se ci si riferisce al tempo in cui il film fu prodotto. Il rilievo plastico è grandissimo, come vuole la drammaticità e l'assunto etico e artistico del film. Particolarmente acuta è la scelta del materiale visivo: certi abitucci di cotonina « quadriglié »; certe coperte di lana pesanti e pure gelide; i pantaloni a righe, i cappelli a cencio, le pagliette dei guappi; l'impagabile scoppoletta di Giovanni Grasso; i veli e gli orecchini di Maria Carmi, dalla chioma « avviluppante »; infine, i gradini smozzicati della stanza del cieco e le dure e atroci bréccole del vicolo malfamato ». Bracco aveva dunque fornito la materia, ricavata

(1) UMBERTO BARBARO, *Vecchi film in museo*: « *Sperduti nel buio* », in *Cinema* n. 68 (25 aprile 1939).

dai naturalisti e dai posciadisti francesi e munita d'intenzioni ibseniane, una materia densa, ricca, attraente o, per usare aggettivi allora in gran voga, *piccante, emozionante.* Ma il vero poeta di *Sperduti nel buio* fu Nino Martoglio, come è stato ampiamente e concordemente riconosciuto dalla critica.

Sullo stesso piano di *Sperduti nel buio* si deve collocare *Assunta Spina,* che è del 1915, tratto dall'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo (a sua volta ricavato da una precedente novella). Fu questa, come si sa, una delle più importanti pellicole di quel periodo, non soltanto per la rivelazione della « diva » Francesca Bertini (volete sentire in proposito un brano di una cronaca di quel tempo, dal sapore stranamente dannunziano e perciò così stridente con il tono del film recensito? « fu un'elevazione — non dico rivelazione, perchè la promessa da più segni era annunziata — fu una rivelazione pura verso non si sa ridire quali altezze. Quel grande dramma ebbe ad interprete magnifica la Bertini, non ancora ventenne, giovanissima quindi e pure degna di non consentire alcun paragone con le massime attrici italiane e straniere, ecc. ecc. »). *Assunta Spina* riscosse dunque un enorme successo: merito degli attori, merito soprattutto dell'autore della trama. L'opera del Di Giacomo si prestava in verità come poche alla riduzione cinematografica: non soltanto i drammi, ma anche le novelle, così dense, nervose, « costruite a scorci, a sbattimenti di luce », come le ha ben definite Pietro Pancrazi. In esse infatti, più che quadri e gradi di pittura, noi riconosciamo una specie di inconsapevole stile cinematografico, un'anticipazione degli scorci e delle inquadrature così frequenti nella letteratura narrativa di oggi. Si rilegga questa descrizione di paesaggio nella novella « L'ignoto » (divenuta poi il dramma *'O voto* e ridotta anche per lo schermo): « Sul ponte del Volturno, con le spalle rivolte alla Riviera Casilina, e ritta sul parapetto, si stagliava sul livido cielo la statua di San Giovanni Nepomuceno: un rigido braccio era steso al fiume e la mano spiegata ne benediceva il queto cammino trascorrente lungo le umide rive, a occidente. Erano ancora illuminate, in quel marmo barocco, la testa del santo e il busto suo quasi tutto: le membra inferiori, già investite dall'ombra, avevano apparenza confusa. Sotto la statua, addossati al parapetto, due uomini contemplavano il tramonto ». Non sembra che questa prosa abbia la lestezza e l'icasticità di una sceneggiatura cinematografica?

Al cinematografo Salvatore Di Giacomo concesse ancora altre delle sue opere sceniche e soggetti originali. Così apparirono certamente sullo schermo, oltre *Il voto* che ho ricordato poco fa, anche *'O monasterio (Il monastero)*, *Quand l'amour meurt*, *A San Francisco*, *'O mese mariano*, *L'Angelus* e, in collaborazione con Goffredo Cognetti, un film il cui titolo dice tutto: *Alta camorra*.

In una vecchia intervista oggi affatto dimenticata concessa dal Di Giacomo a un redattore (L. S. Amoroso) del settimanale romano *Il Cinema Illustrato* del giugno 1917 (1), leggiamo di lui queste significative parole: « Senza dubbio bisogna bandire da simili rappresentazioni [*i film*] tutto ciò che direttamente, e più ancora indirettamente, valga ad incitare e solleticare l'istinto pornografico sonnecchiante nelle folle, ma occorre stare ben attenti di non isterilire, per timore dell'osceno e del pornografico, le radici stesse delle manifestazioni artistiche nel cinematografo. Purtroppo nella vita esistono ambienti e passioni tristi e turpi; tutto sta a vedere se tali ambienti e tali passioni si riproducono sullo schermo con senso e coscienza di arte, cioè attraverso quel velo di pudicizia artistica di cui vi parlavo, poichè allora la riproduzione diventa educativa ed etica »; ed ancora: « Le vere manifestazioni artistiche non sono nè morali nè immorali; esse riproducono il vero ed il bello nei molteplici loro aspetti e perciò tutte hanno un intimo ed innegabile fondamento etico. Ma prescindendo da simili dibattute e controverse questioni, le quali ci condurrebbero molto lontano nel ragionamento, non si può disconvenire che gli spettacoli cinematografici, alla portata delle borse più modeste, eccitano, ed educano anche, potentemente, il senso estetico delle masse, abituandole a considerare l'aspetto plastico delle cose, gli effetti di luce, i colori, insomma tutti quei requisiti che i pittori ricercano naturalmente per le loro tele... Se il cinematografo, che è arte muta, saprà tenersi lontano dalle complicazioni psicologiche, impossibili a rendersi senza l'ausilio della parola, e si limiterà ai soggetti plastici ed emotivi, nei quali tutto si riassume nel quadro e nell'azione e che incatenano il pubblico (il quale in simili spettacoli o vien preso dalle prime scene o rimane, irrimediabilmente, estraneo ed indifferente), per la modicità dei prezzi, per la minor durata dello spettacolo, finirà col dare un colpo mortale alla specu-

---

(1) *Il Cinema Illustrato*, Roma, via Terenzio 10 - Anno I, Num. 1 - 16 giugno 1917, pag. 3.

lazione teatrale. Non a caso parlo di speculazione, poichè sono proprio convinto che il cinematografo provocherà, a poco a poco, l'automatica eliminazione di tutti gli spettacoli teatrali allestiti al solo scopo di far quattrini, mentre, eccitando nel pubblico sempre maggiori esigenze di allestimento scenico, finirà per giovare, indirettamente, alle manifestazioni dell'arte rappresentativa che hanno davvero valore e contenuto di arte. E ciò mi auguro di gran cuore come artista e come drammaturgo ». Chiare idee, chiare parole: c'è, in quell'intervista, come il manifesto del verismo cinematografico, del nostro bonario verismo italiano; e c'è, in germe, più di una polemica e più di una posizione estetica e critica degli anni che seguirono.

Film *sociali*, film della « *umanità* »... Anche gli sconcertanti drammi partenopei di Goffredo Cognetti furono tradotti sullo schermo: *A basso porto, A Santa Lucia, Mala femmena!, Malavita*... E persino dalle canzoni di Ferdinando Russo, di Libero Bovio, di Carlo de Flaviis e di tanti altri si ricavarono soggetti per film: *Aniello 'a ffede, Mamma mia che vo' sape'?, Varca napulitana, Chiagno pe' tte, Core furastiero, 'O sole mio, Torna a Surriento*, e così via. Vichi, poveri cenciosi, gente che soffre, tradimenti, morti ammazzati e carabinieri: il trionfo del pittoresco, del colore locale. E l'elencazione dei titoli e dei nomi potrebbe continuare a lungo.

Veniamo allora ad esaminare brevemente l'altro atteggiamento letterario e cinematografico che ci interessa: il dannunzianesimo, che per quanto riguarda il cinematografo, è alla base di tutti gli innumerevoli film « borghesi ». Si fanno avanti ora, sul telone bianco, i drammi della passione, i drammi ardenti, foschi, funesti, i drammi del senso devastatore. Il fastoso mondo del *Piacere*, il D'Annunzio dell'*Intermezzo di rime*, dei romanzi, del « vivere bello » conquide i cuori anche dallo schermo. Non più la piccola borghesia degli scrittori veristi, la vita grigia e mesta delle soffitte e dei bassi napoletani, dei disadorni tinelli giacosani o praghiani, ma i « belli adulterii » nei palazzi delle ambasciate, le passeggiate e i colloquî che hanno per sfondo le ville, le chiese, le piazze della Roma papale, della Roma del *Duca Minimo* e di Andrea Sperelli. Il potere di D'Annunzio sul cinema fu davvero tirannico. Le dive, anche quelle che per necessità di lavoro interpretavano indifferentemente film borghesi e film popolari, furono o si sentirono tutte dannunziane, fatalissime, svenevoli. Dannunziane: ed era d'altra parte naturale che così fossero, poichè già da tempo il teatro di prosa, da cui

in massima parte provenivano, contava fra le più ricche province del dannunzianesimo. Ebbero o si dettero nomi che presto furono popolarissimi, nomi esotici e nostrani che ancor oggi tutti ricordano.

E gli attori? Anch'essi furono o si sentirono vagamente dannunziani. Ognuno credeva d'avvertire in se stesso qualche vibrazione dell'anima complessa, raffinata e fremente di Andrea Sperelli o di Stelio Effrena o di Tullio Hermil. Chi non ricorda i bei giovani, i grandi amatori, i pallidi poeti degli innumerevoli film d'allora?

L'incontro fra Gabriele d'Annunzio e il cinematografo non fu forse — sebbene interessante e significativo (1) — così ricco di risultati come avrebbe potuto essere, così rilevante per la storia del nostro cinematografo da segnare in essa una data (*Cabiria* non ebbe dal Poeta altro che il titolo e le didascalie). Ma D'Annunzio, attraverso il dannunzianesimo, instaurò nel nostro cinema un costume, dette al nostro cinema un'atmosfera, una tradizione erotica, passionale: un'anima malata di sensualismo, una tradizione rettorica e necessariamente caduca, ma una tradizione nostra, riconosciamolo, originale. E dannunziano fu il nostro cinema borghese, quello per intenderci inaugurato dall'*Innocente* e definito da *Ma l'amor mio non muore*. E dannunziano — ma sì — fu tutto il cinema tratto da Fogazzaro, da Zùccoli, da Niccodemi, da Dumas, da Sardou, da Bataille, da Ibsen. Il dannunzianesimo era nell'aria, respirato da attori e da direttori, da soggettisti e da operatori, da quanti avevano a che fare con il cinema, e dal pubblico stesso. Era l'aspirazione a una vita più alta, più gaudiosa, diversa dalla solita meschina vita quotidiana. Con le sue folli passioni, con i suoi peccati « sovrumani », con i suoi doviziosi scenarî, costituiva l'ideale, il sogno segreto di molti cuori. L'estetismo è la malattia del momento, che frutterà alla messa in scena cinematografica la decorazione raffinata e spettacolare e ai « soggetti » le passioni insaziabili ed estasianti.

* * *

Nella storia del nostro vecchio cinema, del teatro muto, come lo chiamarono allora, il verismo e il dannunzianesimo sono i due filoni più ricchi e più significativi, perchè più legati al costume e ai problemi vivi del momento.

---

(1) V. sull'argomento il mio studio *D'Annunzio e il cinema* in « *Bianco e Nero* » del novembre 1939 (A. III, n. 11).

Il *film storico* o *in costume*, il *film comico* e il *film brillante*, più tardi il *film futurista* o *d'avanguardia* e finalmente, con la sorprendente esperienza cinematografica di Lucio D'Ambra, il film cosiddetto *di fantasia*, costituiscono aspetti certamente notevolissimi, soprattutto perchè fecondi di impreveduti sviluppi e di complesse e tuttora vibranti risonanze.

Ma il *film sociale-verista* e il *film borghese-dannunziano* impersonarono si può dire essi soli o essi prevalentemente, per circa un decennio, la nostra multiforme e fortunata produzione cinematografica, diedero un'anima e stabilirono una tradizione nella nostra cinematografia, fornirono un'espressione, a volte luminosa e viva, ad ansie, problemi, debolezze del momento, e perciò furono e rimangono valida testimonianza di un glorioso periodo della nostra storia non lontana, quello che nel suo fermento e nel suo tormento preparò la guerra, la rivoluzione, il rinnovamento del nostro costume.

LUIGI BIANCONI

Divagazioni intorno a uno scenario di Baudelaire

Si legge nel secondo volume del *Journal* di Julien Green, alla data 2 febbraio 1939:

« Je ne sais combien de fois j'ai relu, dans l'édition des *Fleurs du mal* que nous a donné Y.-G. Le Dantec, la *Liste des petits poèmes en prose restés à l'état de projet.* Irritante lecture. C'est un grand sujet de tristesse, en effet, de se dire que jamais nous ne lirons le *poème* que Baudelaire aurait pu écrire sur *La fin du monde* ou sur *Une fête dans une ville déserte.* Comment ne pas rêver à ces *Appartements inconnus*, à ce *Prisonnier dans un phare?*

Je me console un peu plus facilement, mais non tout à fait, de lire dans le Journal de Hawthorne des sujets de nouvelles dont rien ne nous reste que deux ou trois lignes chargées de mystère. Par exemple: "Un homme menant une vie immorale en un endroit et, simultanément, une vie vertueuse et dévote en un autre". Ou ceci: "Empoisonner une personne, ou un groupe de personnes, avec le vin de la communion". Ou encore: "Une lettre écrite il y a un siècle, ou plus, mais que personne n'aurait décachetée". Ou, pour finir, ceci: "Un étranger meurt, qu'on enterre. Après bien des années, deux étrangers se mettent à la recherche de sa tombe, et l'ouvrent" ».

* * *

Il lettore razionalista può non condividere l'irritazione o la tristezza di Green. La tristezza di Green interessa una lettura mancata, la sua irritazione l'interrogativo fermo *à jamais* su d'una frase troppo breve. Per poco che crediamo di abolire quell'interrogativo, le interpretazioni diventano tutte giuste, perchè sono tutte false, gratuite. In *Prisonnier dans un phare*, per esempio, pare enunciata in termini

allegorici la condizione maledetta di un Baudelaire bloccato dalla luce in uno scenario di tempeste e di perdizione (1), prigioniero del faro come l'Olandese volante dell'Oceano: ma è anche possibile vedervi la condizione di una poetica, il poeta prigioniero della stessa luce che getta, il martirio formale, la gabbia stilistica. Irriverente, francamente immorale, è, al punto estremo, il tentativo di chi svolge per conto proprio l'idea che un uomo, grande o piccolo, annotò un giorno su un foglietto e, morto, abbandonò agli altri; com'è il tentativo, immagino, di Simenon, che nel suo *Affaire Saint-Fiacre* utilizza in modi polizieschi lo spaventoso « soggetto » di Hawthorne: avvelenare un individuo col vino della comunione.

Si entra, dunque, sempre abusivamente nel campo grigio e incolto delle intenzioni. Ad un critico ne è permesso l'ingresso in casi disperati. Ma non sarà per razionalismo se anche noi disprezziamo l'irritazione di Green. Dichiariamo di amare i frammenti, gli abbozzi, i quali sono appunto tali in quanto non promettono il vantaggio di una lettura distesa. Immaginare un poeta spoglio di progetti (che siano, cioè, rimasti tali) pensare ad un capolavoro senza varianti e correzioni: un miracolo automatico di energia espressiva. Come dietro la pagina stampata ne vive un'altra senza margine, ben più rappresentativa, spesso intricata di segni sottili, ingrossata di strane protuberanze, allo stesso modo intorno, mettiamo, a un poema si dispongono un'infinità di altri, pensati e mai scritti, che quasi ce lo presentano nel suo divenire, e dei quali non ci restano che una parola, un titolo, un'immagine. La lettura di questi frammenti deve essere fatta senza rimpianto.

Per Baudelaire il « progetto » era insieme una sollecitazione e un deposito di rimorsi. Basta leggere la sua corrispondenza, gremita di promesse. Il « dramma del progetto », il vuoto scavato tra la « rêverie » e l'espressione, che affatica tante anime di poeti fino ad isterilirle, a ridurle bianche come fogli di carta, complicava anche in Baudelaire il problema pratico dello scrittore. Era una dovizia immaginativa, una felicità di pretesti, di occasioni, che, nati indistintamente, occupavano, si direbbe, la sua volontà di non-fare, il suo non-io. Le sue

---

(1) V. G. Blin, *Baudelaire*, Parigi, Gallimard, 1939, p. 15. Questo libro, importante per molti lati, ha il torto di lavorare solo dall'interno: lascia da parte il problema stilistico, e sottopone il poeta ad una sistematicità logica e metafisica degna di miglior causa, in uno sforzo documentario quasi angoscioso.

indicazioni a volte tormentose, a volte ingenue e piene di fiducia quanto quelle di un bambino, sul lavoro, sul dovere, sulla disciplina dello scrittore da rispettare giorno per giorno, come si rispetta un mestiere qualunque, indicano una serenità mai raggiunta, la volontà di bruciare il proposito nell'atto, e di consumare violentemente quella forza negativa, che doveva apparirgli quale un'entità misurata e malvagia. I termini medici, fisiologici non spiegano che per metà una malattia stranamente dotata di bellezza e che aveva anche i suoi vantaggi. « Mon mal vient de plus loin... ». Ci si riposi sull'essenza dogmatica della poesia, che copre la propria nascita d'un velo. Ma un poema di Baudelaire, nella sua idea, si maturava in un tentativo quasi morale di epurazione, attraverso un fermentare e, alla fine, un rigetto di umori immaginativi.

Umori dell'immaginazione: molte delle note che appaiono tra le opere postume di Baudelaire o altrove, nell'edizione parziale Le Dantec delle opere, o nell'edizione Crépet dei *Journaux intimes*, non possono avere altro titolo. Alcune di queste note furono chiaramente utilizzate per poemi compiuti. « La grande Veuve mélancolique devant le jardin de Musard. Les Pauvres devant un Café neuf. Le Vieux Saltimbanque. Fleurs dans le désert: Les vers de Thomas Gray... » ecc., sono immagini condensate di un lavoro che avrebbe prodotto *Les veuves*, *Les yeux des pauvres*, *Le Guignon* e una *pièce* dal titolo omonimo di *Vieux saltimbanque*: valgono come identificazione del protoplasma poetico. Altre, odori, simboli, illuminazioni del sogno, che sollecitavano interessi onirocritici, sono frammenti che sarebbero stati poi assunti e dissolti nella creazione. Il lettore, per un poco attento, delle *Fleurs* e dello *Spleen de Paris* fa presto ad accorgersene. « Paysages sans arbres », « Le palais sur la mer », « Les escaliers (vertiges, grandes courbes, hommes accrochés. Une sphère brouillard en haut et en bas) », valgono forse quali prime determinazioni del fantasma che avrà corpo, con le esclusioni, le cancellature, la coerenza, insomma, imposta in poesia dall'esistenza più assurda, nel paesaggio terribile — quasi quanto quella stampa del Piranesi vista da De Quincey — del *Rêve parisien*. Certi profumi sono conservati in poesia per sempre, nel giro di pochi versi: un Baudelaire che avesse, per esempio, usato del bellissimo « Auberge du Bocage (Souvenirs de jeunesse par l'odeur, la couleur et le vent frais) » in un poema, ci avrebbe sempre riportato a « le vert paradis des amours enfantines », a quella vita prenatale già in sè perfetta. In poesia non si ammettono dop-

pioni: le trascrizioni in prosa della *Chevelure*, dell'*Invitation au voyage*, che si leggono nello *Spleen de Paris*, sono tra le cose più insostenibili.

Ma a questi si aggiungono altri progetti, pieni di mistero, fasci di temi indistinti. Il lettore che vi si immerge crede di scomparire in una nebulosa. Solo degli scoliasti accaniti, ipertrofici, devastati da una libido conoscitiva, potrebbero spiegare puntualmente e inserire in un tessuto logico d'ispirazione, poemi, romanzi o novelle quali « Vol de Cavaliers (Collectionneurs, Maniaques, Cleptomanes, portraits à lunettes); Chants d'église (*In exitù Israel... ponam inimicos tuos*); Le séduisant croque-mort; La salle des martyrs; Mélancholia; Nuits de noces (Les épreuves. Les bottes neuves. La prière); Autococu ou incestueux; Ni remords ni regrets; Le vide (sentiment du vide indéfini); L'amour du rouge; L'amour parricide; Le crime au collège; Le Déshabillage; Les enseignements d'un monstre; Une infâme adorée; Le rêve prophète; Le monde sous-marin; La négresse aux yeux bleus » ecc. È come far corsivo un punto. In quanto pura asserzione senza sviluppo, questi temi sono al di qua dell'interpretazione logica, non ne consentono nessuna. Sarebbe meglio veder in essi, o almeno in alcuni di essi, il divincolarsi di un io segreto; vi si può riconoscere come il fondo sotterraneo della ispirazione baudelairiana. La lettura di questi frammenti diventa allora più avvincente. Quando Baudelaire supera lo stato puramente germinativo confinante con l'inespressione, e dà di qualche tema i primi accenni a un labile svolgimento, si assiste, spostati su argomenti diversi, quasi ai vari stadi della creazione intellettuale. Ma una illazione si fa più insistente: che in quegli abbozzi, in quei brevissimi scenari Baudelaire depositasse e nascondesse il suo io più torbido, che la poesia solo parzialmente riusciva a liberare: delitti, incesti, sadismi, assassinî, sentimenti mostruosi; veleni raccolti e mescolati nel fondo di un bicchiere. Chi ha delle *Fleurs* un'idea « frenetica », si aspetti da tale lettura ancora delle sorprese. Praz, nel più famoso dei suoi libri, non ne può prescindere, e quei titoli gli richiamano « i frontespizi dei libri pruriginosi che si vendono (o si vendevano) in certe edicole ». Il solito « épater le bourgeois » non c'entra. Questo complesso ossessionava il poeta, che tendeva a superarlo per via d'analisi, oggettivamente (e non certo liricamente), con la coerenza, la lucidità fredda e matematica di un Poe; mentre tutto al contrario restava ad uno stato paralitico, e si qualificava, anche nel campo della moralità letteraria, come un rimorso.

Alcuni esempi: « *L'Amour parricide.* — Peinture de l'auberge. La femme, le mari, le père du mari. Les amants, toute la ville, y compris le procureur impérial et les gendarmes. Raison de la haine de la femme contre le père. Jalousie du mari. Le meurtre, le procès, l'exécution ». « Vieil entreteneur. — Tous les libertinages... ».

« *Le Fou raisonnable et la belle aventurière.* — Jouissance sensuelle dans la société des extravagants.

Quelle horreur et quelle jouissance dans un amour pour une espionne, pour une voleuse, etc.! La raison morale de cette jouissance.

Il faut toujours en revenir à de Sade, c'est-à-dire à l'*homme naturel,* pour expliquer le mal. Débuter par une conversation sur l'amour, entre gens difficiles. Sentiments monstrueux de l'amitié ou de l'admiration pour une femme vicieuse.

Trouver des aventures horribles, étranges, à travers les capitales ».

« Écrire à Malassis pour lui demander des livres sur les chauffeurs, les brigands, les sorciers, surtout après l'époque révolutionnaire. Vendée. Schinderhannes [il bandito tedesco Johann Buckler]. Brigands. Sorcellerie. Séquestrations. Palais et prisons (souterrains). Et des supplices et des épouvantes! ».

E, per riconoscere una fonte delle sue ispirazioni, si legga alla fine di quel sogno di distruzione che s'inizia « Symptômes de ruines »:

« Je calcule en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, de marbre, de statues, de murs qui vont se choquer réciproquement, seront tres-souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir pas trop de fatigue ».

* * *

L'espressione più importante di questa volontà tragica e oggettiva, si ebbe quando Baudelaire tentò di portare sulla scena addirittura una sua poesia, *Le vin de l'assassin.* Non si può spiegare un'idea di tal genere, se la si espone in questo modo. Si trattava, meglio, di raggiungere per via analitica ciò che il genere « poesia » non aveva « esaurito ». Si trattava di frantumare un'idea lirica in un numero vario di occasioni e di uomini, di differenziarla in una finzione affidata allo spazio, alla musica, alle immagini, ma dove il pretesto fosse più evidente, la « moralità » più articolata e vissuta. Per un temperamento come quello di

Baudelaire, la poesia bruciava tutto ciò che toccava: disporre con più lentezza di un sentimento nello spazio e inserirlo nell'ordine segreto di una psicologia eccezionale, è quanto può forse giustificare le impossibili evasioni baudelairiane nel romanzo e nel dramma.

« Roman plutôt que poème », notava egli accanto ad un titolo: *La Belle aventurière*. Deviazioni verso il teatro sollecitano i titoli seguenti: *Le Marquis du 1er Houzards, L'Ivrogne, Le Club des Cocus, La femme entretenue sans le savoir, La jeunesse de César, Une pièce à femmes, Les Vierges folles*. L'esperimento più compiuto in campo teatrale è sempre *Manoël*, dove tra i vuoti, le lacune non resta nella memoria un momento drammatico: non teatro, ma poema a più voci, in cui si salvano alcuni versi. *La fin de Don Juan, Le Marquis du 1er Houzards, L'ivrogne*, sono gli unici scenari, a cui si affida il nome teatrale di Baudelaire. Ma anche qui bisogna distinguere. Il primo, dal titolo affascinante, dopo un'accurata descrizione di tipi, non giunge alla seconda scena. In quel complicato e militaresco dramma napoleonico che è *Le Marquis du 1er Houzards*, tratto da una novella (1) di Paul de Molènes, la collaborazione originale di Baudelaire pare dubbia o molto limitata: anche se quella collaborazione fosse meno dubbia, osiamo dichiarare che esso non c'interesserebbe ugualmente. Resta il terzo, che, secondo Asselineau, fu suggerito a Baudelaire dall'attore Tisserant, che in un banchetto aveva declamato *Le vin de l'assassin*. Il poeta tracciò questo scenario in una lettera a Tisserant (2). Eccone il testo:

« ... Quoique ce soit une chose importante, je n'ai pas encore songé au titre. *Le Puits? L'Ivrognerie? La Pente du mal?* etc.

Ma principale préoccupation, quand je commençais à rêver à mon sujet, fut: à quelle classe, à quelle profession doit appartenir le personnage principal de la pièce? — J'ai décidément adopté une profession lourde, triviale, rude. Le scieur de long. Ce qui m'y a presque forcé, c'est que j'ai une chanson dont l'air est horriblement mélancolique, et qui ferait, je crois, un magnifique effet au théâtre, si nous mettons sur la scène le lieu ordinaire du travail, ou surtout si, comme j'en ai une immense envie, je développe au troisième acte le tableau d'une goguette

---

(1) Novella e non dramma. Seguiamo l'opinione di J. Crépet, *Baudelaire auteur dramatique. La vérité sur le marquis du Ier Houzards* in *La Revue Universelle*, 15 giugno 1938.

(2) La lettera porta la data del 28 gennaio 1854.

lyrique ou d'une lice chansonnière. Cette chanson est d'une rudesse singulière. Elle commence par:

Rien n'est aussi - z - aimable,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Rien n'est aussi - z - aimable,
Que le scieur de long.

Et ce qu'il y a de meilleur, c'est qu'elle est presque prophétique et peut devenir *la Romance du saule* de notre drame populacier. Ce scieur de long si aimable finit par jeter sa femme à l'eau, et il dit en parlant à la *Sirène* (que c'est donc bizarre! je présume qu'il est question de la vague, et de son bruit musical, car il y a pour moi une lacune avant cet endroit):

Chante, Sirène, chante,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Chante, Sirène, chante,
T'a raison de chanter.

Car t'as la mer à boire,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Car t'as la mer à boire,
Et ma mie à manger!

(Il faudra que j'écrive à quelqu'un du pays pour remplir cette lacune et pour faire noter l'air).

Mon homme est rêveur, fainéant; il a, ou il croit avoir, des aspirations supérieures à son monotone métier, et, comme tous les rêveurs fainéants, il s'enivre.

La femme doit être jolie, — un modèle de douceur, de patience et de bon sens.

La tableau de la goguette a pour but de montrer les instincts lyriques du peuple, souvent comiques et maladroits. — Autrefois, j'ai vu les goguettes. — Il faudra que j'y retourne. — Ou plutôt nous irons ensemble. Il sera peut-être possible d'y prendre des échantillons de poésie tout faits. De plus, ce tableau nous fournit un délassement au milieu de ce cauchemar lamentable.

Je ne veux pas ici vous faire un scénario détaillé puisque dans quelques jours j'en ferai un dans les règles, et, celui-là, nous l'analyserons de façon à m'éviter quelques gaucheries. Je ne vous donne aujourd'hui que quelques notes.

Les deux premiers actes sont remplis par des scènes de misère, de chômage, de querelles de ménage, d'ivrognerie et de *jalousie*. Vous verrez tout à l'heure l'utilité de cet élément nouveau.

Le troisième acte, la goguette, — où sa femme, de qui il vit séparé, inquiète de lui, vient le chercher. C'est là qu'il lui arrache un rendez-vous pour le lendemain soir, dimanche.

Le quatrième acte, le crime, — bien prémédité, bien préconçu. — Quant à l'exécution, je vous la raconterai avec soin.

Le cinquième acte (dans une autre ville), le dénouement, c'est-à-dire la dénonciation du coupable par lui-même, sous la pression d'une obsession. — Comment trouvez-vous cela? — Que de fois j'ai été frappé par des cas semblables, en lisant la *Gazette des Tribunaux*.

Vous voyez combien le drame est simple. Pas d'imbroglios, pas de surprises. Simplement le développement d'un vice et des résultats successifs d'une situation.

J'introduis deux personnages nouveaux:

Une soeur du scieur de long, créature aimant les rubans, les bijoux à vingt-cinq sols, les guinguettes et les bastringues, ne pouvant pas comprendre la vertu chrétienne de sa belle-soeur. C'est le type de la perversité précoce parisienne..

Un homme jeune, — assez riche, — d'une profession plus élevée, — profondement épris de la femme de notre ouvrier, — mais honnête et admirant sa vertu. Il parvient à glisser de temps à autre un peu d'argent dans le ménage.

Quant à elle, malgré sa puissante religion, sous la pression des souffrances que lui impose son mari, elle pense quelquefois un peu à cet homme, et ne peut pas s'empêcher de rêver à cette existence plus douce, plus riche, plus décente, qu'elle aurait pu mener avec lui. Mais elle se reproche cette pensée comme un crime, et lutte contre cette tendance. — Je présume que voilà un élément dramatique. — Vous avez déjà deviné que notre ouvrier saisira avec joie le prétexte de sa jalousie surexcitée, pour se cacher à lui même qu'il en veut surtout à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu. — Et cependant il l'aime, mais la boisson et la misère ont déjà altéré son raisonnement. — Remarquez, de plus, que le public des théâtres n'est pas familiarisé avec la très-fine psychologie du crime, et qu'il eût été bien difficile de lui faire comprendre une atrocité sans prétexte.

En dehors de ces personnages, nous n'avons que des êtres accessoires: peut-être un ouvrier *farceur* et mauvais sujet, amant de la soeur, — des filles, — des habitués de barrières, de cabarets, d'estaminets, — des matelots, des agents de police.

Voici la scène du crime. — Remarquez bien qu'il est déjà prémédité. L'homme arrive le premier au rendez-vous. Le lieu a été choisi par lui. — *Dimanche soir.* — Route ou plaine obscure. — Dans le lointain, bruits d'orchestre de bastringue. — Paysage sinistre et mélancolique des environs de Paris. — Scène d'amour, aussi triste que possible, — entre cet homme et cette femme; — il veut se faire pardonner; — il veut qu'elle lui permette de vivre et de retourner près d'elle. Jamais, il ne l'a trouvée si belle. — Il s'attendrit de bonne foi. — Il passe, il s'éloigne, repasse. La scène peut ainsi rester vide une ou deux fois, — ce qui, à ce qu'on dit, est contre les règles; mais je m'en fiche. — Je crois que cette scène vide, ce paysage nocturne solitaire peuvent augmenter le lugubre de l'effet. — Il en redevient presque amoureux, il désire, il supplie. La pâleur, la maigreur la rendent plus intéressante, et sont presque des excitants. Il faut que le public devine de quoi il est question. Malgré que la pauvre femme sente aussi sa vieille affection remuée, elle se refuse à cette passion sauvage dans un pareil lieu. Ce refus irrite le mari qui attribue cette chasteté à l'existence d'une passion adultère ou à la défense d'un amant. « *Il faut en finir; cependant, je n'en aurai jamais le courage, je ne peux pas faire cela* MOI-MÊME ». Une idée de génie, — pleine de lâcheté et de superstition, — lui vient.

Il feint de se trouver très-mal, ce qui n'est pas difficile, son émotion vraie aidant à la chose: — « *Tiens, là-bas, au bout de ce petit chemin, à gauche, tu trouveras un poirier (ou un pommier)*; va me chercher un fruit ». (Remarquez qu'il peut trouver un autre prétexte, — je jette celui-là sur le papier en courant).

La nuit est très noire, la lune s'est cachée. La femme s'enfonçant dans les ténèbres, il se lève de la pierre où il s'est assis: « *À la grâce de Dieu! Si elle échappe, tant mieux; si elle y tombe, c'est Dieu qui la condamne!* ».

Il lui a indiqué la route où elle doit trouver un puits, les cris diminuent. — Ils cessent.

L'homme reparaît: « JE SUIS LIBRE! *Pauvre ange, elle a dû bien souffrir!* ».

Tout ceci doit être entrecoupé par le bruit lointain de l'orchestre. A la fin de l'acte, des groupes d'ivrognes et de grisettes qui chantent, — entre autres la soeur, — reviennent par la route.

Voici en peu de mots l'explication du dénouement . Notre homme a fui. — Nous sommes maintenant dans un port de mer. Il pense à s'engager comme matelot. — Il boit effroyablement, estaminets, tavernes de matelots, musicos. — Cette idée: « *Je suis libre, libre, libre!* » est devenue l'idée fixe, obsedante. « Je suis *libre!* — Je suis *tranquille!* — *On ne saura jamais rien* ». — Et comme il boit toujours, et qu'il boit effroyablement depuis plusieurs mois, sa volonté diminue toujours — et l'idée fixe finit par se faire jour par quelques paroles prononcées à voix haute. Sitôt qu'il s'en aperçoit, il cherche à s'étourdir par la *boisson*, par la *marche*, par la *course;* — mais l'étrangeté de ses allures le fait remarquer. — Un homme qui court a évidemment *fait quelque chose*. On l'arrête; alors, — avec *une volubilité, une ardeur, une emphase extraordinaire*, avec une minutie extrème, — très-vite, très-vite, comme s'il craignait de n'avoir pas le temps d'achever, il raconte tout son crime. — Puis, il tombe évanoui. — Des agents de police s'en emparent, le portent dans un fiacre.

C'est bien fini, n'est-ce pas, et bien subtil? Mais il faut absolument le faire comprendre. Avouez que c'est vraiment terrible. — On peut faire reparaître la petite soeur dans une de ces maisons de débauche et de ribotte, faites pour les matelots.

. . . .

Vous me ferez vos observations là-dessus.

Je serais bien disposé à diviser l'oeuvre en *plusieurs tableaux* courts, au lieu d'adopter l'incommode division des cinq longs actes.

CHANSON DU SCIER DE LONG.

Rien n'est aussi - z - aimable,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Rien n'est aussi - z - aimable,
Que les scieurs de long. (*bis*)

Y a pas des gens plus aise,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Y a pas des gens plus aise,
Que les scieurs de long. (*bis*)

Tant qu'ils sont sur la bille,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Tant qu'ils sont sur la bille,
Sciant des cheverons, (*bis*)

Aussi de la membrure,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Aussi de la membrure,
De tout échantillon. (*bis*)

— Le maître vient les voir,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Le maître vient les voir,
Courage, compagnons! (*bis*)

V' la la Saint-Jean qu'arrive,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
V' la la Saint-Jean qu'arrive,
Les écus rouleront. (*bis*)

— Nous irons voir nos femmes,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Nous irons voir nos femmes,
Les ceux qui en auront; (*bis*)

Y a plus que le p'tit Pierre,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Y a plus que le p'tit Pierre,
Mais nous le marierons. (*bis*)

Avec la fille du maître,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Avec la fille du maître,
Qui-z-est ici présent. (*bis*)

Nous irons à la noce,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Nous irons à la noce,
Comme tous les parents. (*bis*)

L'an d'après, sur la bille,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
L'an d'après, sur la bille,
Joueront les p'tits enfants. (*bis*)

Car rien n'est si-z-aimable,
Fanfru - cancru - lon - la - lahira,
Car rien n'est si-z-aimable,
Que les scieurs de long. (*bis*)

* * *

Trattare uno scenario, fugacemente segnato sulla carta da lettere (« je jette celui-là sur le papier en courant »), pur se segretamente meditato, come « opera », è assurdo. Rispettiamone il valore provvisorio. Non è ammesso il giudizio, ma una divagazione di contenuti. Di essi lo scenario è ricchissimo. Nella stessa materialità della tessitura appaiono con più evidenza, ingrossati da una intenzionalità più sfacciata, i motivi e gli interessi del poeta. Non meraviglia che chi legge *Le Vin de l'assassin* feliciti mentalmente Baudelaire per non aver in effetti portato sulla scena questo dramma. Vogliamo dissentire. Ne *Le Vin de l'assassin* la tecnica era teatrale: con molta giustezza l'attore Tisserant amava declamare questo monologo rotto e ostinato. Sono grandi le risonanze di quella voce di tragico ubriaco, quelle inflessioni violente e vittoriose (« Ma femme est morte, je suis libre! ». « Autant qu'un roi je suis heureux »), lugubri e profonde (« je l'ai jetée au fond d'un puits »), limpide e primaverili (« comme au beau temps de notre ivresse », « elle était encore jolie »), stridule e ròche (« ses cris me déchiraient la fibre », « l'horrible soif qui me déchire », « le chariot aux lourdes roues — Chargé de pierres et de boues, — Le wagon enragé peut bien — Écraser ma tête coupable »): non v'è chi non situi questa voce nello spazio, nel fondo di una scena deserta, teatro o natura. A tale pluralità di accenti, necessariamente oratorî, corrisponde l'oscuro aggrovigliarsi delle sensazioni e dei pensieri nell'infelice. « Je l'oublierai *si je le puis!* », e poichè non può dimenticare la sua donna e il suo omicidio, quella seconda giovinezza, quello stato di libertà e d'innocenza che egli cerca nel vino e che forse cercò nel delitto hanno i colori del paesaggio in cui nacque il suo amore (con quell'attacco stupendo: « Autant qu'un roi je suis heureux; — L'air est pur, le ciel admirable... — Nous avions un été semblable — Lorsque j'en devins amoureux. »). Il delitto gli riporta l'immagine della donna, la sua grazia stanca, ch'egli accarezza ancora con voluttà un po' sadica (« Elle était encore jolie, — Quoique bien fatiguée! et moi, — je l'aimais trop! voilà pourquoi — Je lui dis: Sors de cette vie! »). Per liberarsi dal rimorso *deve* confessare nel modo più mostruo-

samente raffinato la sua colpa, la lenta premeditazione (« Au nom des serments de tendresse, — Dont rien ne peut nous délier, — Et pour nous réconcilier — Comme au beau temps de notre ivresse, — J'implorai d'elle un rendez-vous, — Le soir, sur une route obscure. »). E quella sua solitudine (« Nul ne peut me comprendre »), e quella sua esasperata coscienza che il vino libera a scatti con stridore, con funebri risa, e quel bisogno di auto-condanna, espresso dapprima involontariamente, con l'associare la sua sete all'idea della tomba dell'amata (« L'horrible soif qui me déchire — Aurait besoin pour s'assouvir — D'autant de vin qu'en peut tenir — Son tombeau; — ce n'est pas peu dire: — Je l'ai jetée au fond d'un puits, — Et j'ai même poussé sur elle — Tous les pavés de la margelle. »), e poi in modo aperto con quel sonno fragorosamente interrotto dal « wagon enragé » che passa sulla « tête *coupable* »: sono frammenti di una eccezionale « psicologia del delitto » concentrati in movimenti lirici, e non si svolgono nel cielo, ma vi sono passi, atti, oggetti che compartiscono lo spazio, misurano, per allusioni, la relatività dell'uomo che vi cammina in mezzo e che, per questo, non è un fantasma (un interno realista con donna che grida: « Lorsque je rentrais sans un sou, — Ses cris me déchiraient la fibre »; una prospettiva tenebrosa: « Le soir, sur une route obscure »; e oggetti, il pozzo, il carro dalle pesanti ruote carico di pietre e di fango, il « wagon enragé » (1), e una materialità voluta anche nella comparazione: « comme les machines de fer »).

* * *

Lo scenario, che sviluppa questo nucleo drammatico, si giova di una forza addizionale: la lettura attiva di Poe. Traduceva Baudelaire in quel periodo *The Tell-Tale Heart* e *The Imp of the Perverse*, e la possibilità di portare, in quella atroce simbologia, altri esempi, ricavati dalla propria esperienza, dovè sedurlo. Intendeva egli avvalorare la terribile idea di Poe, collaudarla in un certo gusto ambientale, in aspetti scenografici, in certi valori urbani, direbbe Thibaudet, particolarissimi, idea che, in Poe, ad onta di alcuni nettissimi riferimenti (quell'occhio di avvoltoio, azzurro chiaro, con un velo sopra, del vecchio che diventa insopportabile all'omicida del *Cuore rivelatore*, la candela avvelenata sostituita sul comodino della camera da letto nel

(1) Questo « wagon » figura nell'ed. Calmann-Lévy come « enrayé ».

Demone della perversità), viveva nell'assoluto. Tra le tante cose, Poe educò Baudelaire anche al fascino del delitto o al gusto di riportare l'assassinio in una fenomenologia assurda, quanto inevitabile. Non era quella, come direbbe De Quincey, l'età augustea dell'assassinio che faremmo piuttosto coincidere con qualche decennio più tardi, ma certo il periodo in cui, in più paesi, si gettavano le basi della « psicologia criminale », della « psychologie du crime », come scrive Baudelaire. Già Poe, facendo, prima di prendere la penna, la solita toletta alle sue idee, ordinandole e caricandole a più non posso di vigore dimostrativo, aveva cominciato con lo sconvolgere il razionalismo deduttivo dei frenologi che avevano dimenticato, per *pietas* umana o per rozzezza mentale, non so, nella considerazione dei *prima mobilia* dell'animo, un principio innato, *mobile* senza motivo, motivo *non motivato*. A questo impulso egli dette il nome di « perverse ». Non vogliamo indagare su quello che c'è di antico e di originale in tale trovata.

Questa psicologia annullava il senso della causa, la meccanica delle reazioni. Il male aveva pianta stabile nell'uomo; ma il male che si fa senza ragione, il male per il male: facoltà autonoma, che sfugge al controllo. È il punto più pauroso di questo determinismo dell'irrazionale, feroce come un uomo dagli occhi calmi che brandisca in alto un pugnale. Quella psicologia spostava, inoltre, i termini del benessere. « L'ora scocca, ed è la campana a morto della nostra prosperità », dice Poe in una di queste crisi, quando l'ombra sta per prevalere. Tranquillamente questi nevrotici entrano nel carcere della loro disperazione, corrono verso il delitto come per rispettare una legge fisica, allo stesso modo che una pietra lanciata tende a raggiungere il fondo di un abisso. Essi non sopportano l'idea della felicità o ne invertono il senso: il loro sentimento è più forte, più denso di quello byroniano della trasgressione, anche se essi dicono: « Noi commettiamo [alcuni atti] solo in quanto non dovremmo commetterli » (*Il demone della perversità*); oppure: « Non è in noi, a dispetto del nostro giudizio più sano, un'inclinazione continua a violare quello che è "la Legge" soltanto perchè sappiamo che è la Legge? » (*Il gatto nero*). Nella loro passione delittuosa rispettano un certo « besoin de la fatalité », secondo la celebre espressione di Du Bos per Byron. Sono uomini che desiderano l'agonia. Qui si fa una scoperta che non si ferma a Poe, interessa forse il fondamento di un certo pessimismo cristiano ottocentesco, e che la tristezza sadica non esaurisce del tutto. L'uomo è perverso perchè ha bisogno, più che di far soffrire, di

soffrire: la perversità prepara la via del rimorso, la condizione dell'angoscia. È innegabile una volontà sadica nell'azione del *Gatto nero*, in quella dichiarazione del desiderio insondabile che l'anima prova di torturare se stessa, citata anche da Baudelaire; ma sadismo che consente sviluppi più aperti, e già s'intravede, per altri, per un Baudelaire per es., come una condizione di martirio e di sofferenza, che si libererà nella confessione, e invoca involontariamente da sè la sua espiazione. Ci voleva uno spirito diabolicamente superficiale come Barbey d'Aurevilly per parlare di un *Bonheur dans le crime*, egli che tratta del peccato — come disse Anatole France — solo perchè è pittoresco. La perversità demoniaca di un Byron è piena di elementi figurativi, di teatrale ostentazione: è una perversità senza rimorso. Mentre « l'aimable remords » scava in Baudelaire un vuoto irrimediabile, quanto il peccato; il rimorso che non ha, nella dinamica degli impulsi, nessun pretesto, come nessun pretesto hanno per Poe il male, per Kierkegaard l'angoscia, per Kafka la colpa, il processo che ci viene imposto da un giudice invisibile, senza aver fatto « nulla di male ».

Nello scenario baudelairiano la logica dell'assassinio senza pretesto è rispettata, anche se volontariamente mitigata in ossequio al costume teatrale e alla psicologia rudimentale del pubblico. « Remarquez... que le public des théâtres n'est pas familiarisé avec la très-fine psychologie du crime, et qu'il eût été bien difficile de lui faire comprendre une atrocité sans prétexte »: l'omicida sceglierà il pretesto della sua gelosia « pour se cacher à lui-même qu'il en veut surtout à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu ». L'elemento sadico è riconoscibile in questa donna « modèle de douceur, de patience », più virtuosa della « vertueuse Justine », che, l'uomo, proprio per questo, gode di poter oltraggiare. L'« ivrogne » diventa una nuova incarnazione del satanismo. Quella donna è nella vicenda l'unico personaggio drammatico, come M.me de Tourvel nelle *Liaisons dangereuses*, cui, si sa, andavano le preferenze di Baudelaire (« type simple, grandiose, attendrissant »): ha un valore assoluto ed uno relativo, in rapporto all'ambiente perverso che ha d'intorno (l'altra donna del dramma era « le type de la perversité précoce parisienne »). L'« ivrogne » diventa grazie a lei una nuova incarnazione del satanismo. Ma è interessante il modo con cui questo satanismo si esercita. Nello scenario di Baudelaire il delitto non è compiuto di mano dell'« ivrogne ». Questa « qualità » d'assassinio non credo sia contemplata da De Quincey nel

suo libro famoso. Per l'intellettualismo raffinato da cui nasce, la trovata l'avrebbe interessato. È questo un omicidio dove le responsabilità vengono divise in parti uguali tra la volontà e il caso, tra la divinità e l'uomo: ha una essenza metafisica che lo rende medievalmente affascinante (fiducia nell'auto-condanna della colpa) e insieme rispetta la viltà del delinquente comune. Questa viltà è propria di chi, amando il delitto, tenta di sfuggire alla colpa. Così fa chi si affida ai sicari per uccidere un uomo odiato; così fa Macbeth per Banquo. « Potrei benissimo spazzarlo via dalla mia vista, senza addurre per ciò altri motivi che la mia volontà ». E, come Macbeth, potrebbe l'« ivrogne » obiettare all'ombra della moglie, che l'accusasse dell'omicidio: « Tu non puoi dire che io ne fossi l'autore ». Ma proprio in questi casi la coscienza del delitto diventa più possente, il rimorso più acre e violento, e, se l'ombra del Re sgozzato dalle sue mani non appare mai a Macbeth, l'ombra di Banquo lo assedia, lo terrorizza.

Il processo che conduce alla confessione si svolge quasi all'insaputa di chi lo subisce: preparatosi oscuramente nell'animo del delinquente, ad esso non tocca che gridare come un altoparlante ciò che *non* vuole. Questo avviene in Poe. In Dostojevski la confessione ha il senso evangelico di umiliazione, di riscatto: vincere l'orgoglio, e Sonia consiglia Raskolnikoff, perchè possa liberarsi dal suo martirio, di andare nella pubblica piazza e di gridare: « Ho ucciso! ». In Poe la confessione non opera nella coscienza, ma in uno strato più profondo, perchè nella coscienza, nell'uomo che parla ed agisce pare che si sia dissolto il complesso di incubi tradizionale nella letteratura sulla colpa, da Shakespeare in poi. È meravigliosa la calma, e direi quasi la borghese festosità con cui appaiono questi eroi di Poe dopo aver commesso un delitto. « Ereditai la sua proprietà, e tutto mi andò bene per molti anni ». « Scesi per aprire, perfettamente tranquillo. Che avevo da temere, ormai? ». E il delitto invece si svela inaspettatamente, come il sogno per la psicanalisi svela le nostre oscure condanne. La precipitazione con cui l'assassino baudelairiano dovrebbe rivelare il suo crimine, « comme s'il craignait de n'avoir pas le temps d'achever », era già in Poe, ed in Poe era quel rilievo di tono, quell'enfasi, quell'oratoria disperata. Ed essa rivela non un dramma dell'anima, ma il travaglio di una volontà in dissoluzione, che cede a se stessa. « Una giustizia inesorabile riporta spesso alle labbra del colpevole la tazza nella quale egli aveva infuso il veleno » dice ancora Macbeth. Ma una giustizia che si affida all'isterismo, alla nevrosi,

che ha bisogno di un vizio, di una minorazione — l'ubbriachezza (e si veda ancora il *Gatto nero*) — per attuarsi. È questo l'elemento naturalistico in una psicologia eccezionale. Molto positivistico è aver messo in stretto rapporto il delitto e l'alcoolismo: involontariamente si pensa ai beoni di Zola nell'*Assommoir*. E infatti questo scenario, nato tra Poe e Eugène Sue (ma per il secondo termine in modo, s'intende, quanto mai vago: si veda la grossolanità della psicologia criminale di Sue nel tipo « bouledogue » di *Gros boiteux* o dell'« escarpe » della *Squelette* e la sua irritante antropologia criminale nel tipo di Chourineur: « la partie postérieure de son crâne singulièrement développée annonçait la prédominance des appetits meurtriers et charnels »), consente sviluppi ed esempi che possono andare, attraverso il naturalismo, la *Gazette des Tribunaux*, il processo Fenayrou, fino al Bourget di *André Cornelis*.

* * *

Certe predilezioni ambientali, di cui lo scenario è assai ricco, sono altrettanto forti quanto gli interessi morali. Questo è molto baudelairiano. In Baudelaire l'immagine addensa con tanta violenza le sue qualità di rappresentazione da venir subito mitologizzata: in alcune poesie essa procede addirittura per simboli e allegorie, e solo in chi vedeva in rapporto strettissimo costume e moralità, la grazia artificiale di una donna imbellettata poteva provocare un fiorire di brillanti considerazioni sulla natura, il delitto e il peccato originale. Nell'*Ivrogne* il gusto polemico di portar sulla scena non i rappresentanti dell'« onesta » famiglia di Augier, Latour, Ponsard (di cui egli trattò nell'articolo sui *Drames et romans honnêtes*), dell'« école vertueuse » o « école du bon sens », nutrita di danaro e di avarizia, ma gli infetti detriti della società parigina, carichi di vizi ma splendidi di schiettezza umana, resta, credo, per il poeta l'attrazione più importante. In questo dramma doveva essere documentato il suo odio della « virtù » e della morale borghese. La scelta della professione del protagonista, « une profession lourde, triviale, rude » ne è dipendente. E rappresentare un mondo integrale di delinquenti senza compassione bisognava, non come aveva fatto la letteratura dei banditi romantici e delle prostitute angelicate. Il sentimentalismo di un Victor Hugo nel trattare una materia così dolente e condannata lo nauseava: egli che credeva al male e soffriva per il male. « Qu'est-ce que c'est que ces criminels sentimental qui ont des remords pour des

pièces de quarante sous, qui discutent avec leur conscience pendant des heures, et fondent des prix de vertu? » si domandava, ci racconta Asselineau.

A queste esigenze di verità sociale corrispondevano valori figurativi ben distinti. Voleva Baudelaire rappresentare al terzo atto « le tableau d'une goguette lyrique ou d'une lice chansonnière », che avrebbe dovuto mostrare gli « instincts lyriques du peuple souvent comiques et maladroits », e nell'azione presentare « habitués de barrières, de cabarets, d'estaminets ». Nei primi due atti scene « de misère, de chômage, de querelle de ménage, d'ivrognerie et de jalousie », e altrove, non si sa dove nè quando , « maisons de débauche et de ribotte ». Il suo realismo, il suo orrore per l'elegia erano qui aggravati dalla qualità dimostrativa inerente al teatro. Non v'è chi, con le indicazioni, gli oggetti insostituibili di cui si compongono le *Fleurs*, non si sia costruito, come meglio gli è parso, un esempio di Parigi baudelairiana. Questa Parigi è piena di incantevoli verruche, non ha niente di primaverile, si muove nelle tenebre, ai riflessi rossastri di un fanale, è facinorosa e autunnale. Baudelaire intendeva portare sul teatro ciò di cui aveva dotato la poesia, con forza quasi arcaica, contro l'arcadia, la pastorelleria, l'adorazione della natura. Ma vi sarebbe certamente riuscito? Il penultimo quadro mi pare importante in questo senso.

La preparazione scenica è accuratissima. Il delitto doveva accadere una sera di domenica, alla periferia di Parigi, in una strada o in una buia pianura. Da lontano arriva il suono di un'« orchestre de bastringue ». Il pozzo non è sulla scena, che resta vuota due o tre volte: « je pense que cette scène vide, ce paysage nocturne solitaire peuvent augmenter le lugubre de l'effet ». Il colloquio tra l'ubbriaco e sua moglie, di una atroce sensualità, doveva svolgersi dentro a questo paesaggio sinistro e melanconico. La scena, dove pure avviene un delitto e che svela nell'animo del protagonista sentimenti torbidi quanto quelli di un Claude Lantier, non ha valore drammatico. Se resta impressa nella nostra immaginazione, che restaura e integra per suo conto i frammenti di cui è formata, è per una efficienza di quadro, per alcune allusioni a una tristezza urbana, inspiegabile per chi non ha i nervi malati, e a un « pathos » spaziale: vasto « décor », umido e febbrile, di una sera *domenicale* della « banlieue » parigina, dove vengono immersi i personaggi come in uno stagno. Non si può chiedere al teatro una fusione così mobile tra immagini e ambiente, e l'evocazione di un

paesaggio, che dovesse quasi prevalere sull'attore. Qui l'oggetto agisce quanto l'uomo. Un genio teatrale come Shakespeare porta sulla scena l'effetto terrificante del riso di un dormiente nel silenzio della camera dove si commette un assassinio, facendo dire a Macbeth che ha ucciso il Re nel sonno: « Là qualcuno rideva dormendo ». Baudelaire ha bisogno di notare: « Tout ceci [la scena del delitto] doit être entrecoupé par le bruit lointain de l'orchestre ». Ha bisogno di sentire la musica nel suo valore fluviale, per un'impressione violenta di contrasto, che richiama subito una considerazione morale: il delitto non muta il corso del tempo, s'inserisce nelle cose senza scomporle; è natura. Un'altra canzone « dont l'air est horriblement mélancolique », la *Romanza del salice* del « drame populacier », avrebbe riportato la vicenda ad una unità tonale, l'avrebbe tutta condensata in un ritmo.

La ricchezza di simili accorgimenti, la mobilità del quadro spostato su cose e uomini secondo l'intensità del loro peso, la risonanza quasi lirica di certi aspetti ambientali, l'ingresso del paesaggio nel dramma e il dramma che affida la propria rappresentazione ad una realtà che è al di fuori di sè (suoni, toni...), e l'efficienza stessa di quel paesaggio, testimoniano di una violenza nei riguardi del teatro, di una prepotenza contro il genere, che doveva ricadere tutta su chi l'aveva commessa: lo scenario restò scenario. Ma non direi che esso fosse impossibile, o dovesse risolversi solo in un'altra specie di finzione, in un romanzo realista, come infatti ce ne furono, e di assai prossimi, da Zola in poi. Bisognava disporre di una nuova entità di spazio-tempo, come ne dispose il cinematografo assai più tardi, per esempio. Quando Baudelaire dice: « La nuit est très-noire, la lune s'est cachée »; « On entend le bruit d'un corps lourd tombant dans l'eau, — mais précédé d'un cri, — et les cris continuent »; « Tout ceci doit être entrecoupé par le bruit lointain de l'orchestre », sente la scena come durata. L'essenza di essa, la sua tragicità — ha pensato — doveva essere colta nel suo divenire, e perchè ciò fosse possibile era necessario seguire l'immagine e, quando essa fosse scomparsa (« scène vide »), continuare a farla durare come spettacolo nella nostra fantasia con quel suono lontano (« entrecoupé »). Questo andamento analitico è proprio del cinematografo, ed è inutile notare come la trovata dell'orchestra sia stata utliizzata, certo non attraverso Baudelaire, dai maestri del cinema realista francese, da Duvivier a Renoir. Altra volta è avvertita confusamente l'importanza di un primo piano (« la pâleur, la maigreur la rendent plus intéressante »), o la ne-

cessità di far nascere un'immagine dall'altra, contrastante con la prima e che, perciò, intensifichi di questa il ricordo (« à la fin de l'acte, des groupes d'ivrognes et de grisettes qui chantent »), o addirittura di rendere alla meglio le fantasie allucinate dell'ebro che ha perduto il senso del tempo (« ne pas oublier que l'ivresse est la négation du temps, comme tout état violent de l'esprit, et que conséquemment tous les résultats de la perte du temps doivent défiler devant les yeux de l'ivrogne »).

Non è improbabile che il fascino cinematografico, oltre quelli di altra natura di cui abbiamo a lungo parlato, che suscita in noi questo scenario di Baudelaire, sia dipendente anche dall'armamentario tipico di luoghi e di persone da cui è retto, e che susciterà, attraverso anche influssi naturalistici, amori inconfondibili nel cinema francese dal suo inizio ad oggi. V'è in Francia una specie di isolotto tenace, che ha sposato il film come il contenuto la sua forma, e noi nel ricordo non facciamo distinzioni. Quel cinema nacque con il delitto (l'*Histoire d'un crime* di Zecca e Pathé misurava 100 metri e durava 5 minuti); l'altra cosa che fece fu di sprofondarsi in un « réalisme vécu », descrivendo violentemente la vita dei bassifondi di Parigi, le fortificazioni (la vita dei « redoutables apaches, terreur des habitants de Paris. En huit tableaux d'un réalisme saisissant, nous avons un aperçu complet des dessous de Paris et de leurs sinistres habitués »: è lo scenario di un altro dei primi film, *Dessous de Paris* di Pathé). Da questi esempi cominciò a costruire la sua ideale città, proprio i suoi « estaminets, tavernes de matelots, musicos », e « maisons de débauche et de ribotte », frequentati da personaggi adatti: « des filles, — des habitués de barrières, de cabarets, d'estaminets, — des matelots, des agents de police », come in Baudelaire, e certi amori inconvertibili, già soddisfatti in letteratura, la periferia, per esempio, che dava forse in Baudelaire, come poi in Huysmans, l'idea della natura malata, contaminata, o il porto. « Fumées, trains, bateaux, ports. Un titre qui paraît modeste et qui est immense. Tout le cinéma peut-être; du moins l'essence du cinéma et, plus profondément encore, la poésie humaine et primitive de l'image », dice Alexandre Arnous (1). Quanti porti sono entrati nella cinematografia francese, da *Fièvre* di Delluc a *Coeur fidèle* di Epstein?

Ma risalire alle origini è sempre più istruttivo. Le indicazioni tipiche contenute nello scenario erano frammenti dell'archetipo di città baude-

(1) A. Arnoux, *Cinéma*, Parigi, Crès, 1929, p. 99.

lairiana che vive nelle *Fleurs*, di tanta evidenza che uno dei suoi pezzi può ritrovarsi in un quadro di Manet, in una poesia di Carco e in un racconto di Ch.-L. Philippe. Che essa venga a comporre un'egloga parigina di René Clair non è fenomeno che debba essere spiegato con molte parole. Ad un certo momento anche il cinema, come la poesia, il romanzo, la pittura, si mise a « vedere » baudelairianamente: ecco tutto. Se Baudelaire rendeva questo possibile, era ancora in forza del suo dono inesauribile.

« Les maisons ça et là commençaient à fumer.
Les femmes de plaisir, la paupière livide,
Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide;
Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,
Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts.
C'était l'heure où parmi le froid et la lésine
S'aggravent les douleurs des femmes en gésine;
Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux;
Une mer de brouillards baignait les édifices,
Et les agonisants dans le fond des hospices
Poussaient leur dernier râle en hoquets inégaux.
Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux ».

GIOVANNI MACCHIA

Comacchio - Considerazioni di un documentarista

Debbo confessare che quando da parte dell'Istituto Nazionale LUCE mi si offerse di realizzare un cortometraggio su Comacchio e la pesca delle anguille rimasi molto perplesso. Non vedevo infatti come una materia in sè e per sè così povera e di non grande interesse come la storia delle anguille pescate, cotte e marinate (messe ossia in una salamoia di aceto e sale) potesse dar luogo ad un film di un certo valore narrativo e spettacolare.

Dovetti però ricredermi già fin dopo il primo sopraluogo e poi, ancor più, durante tutta la lavorazione. Ogni giorno che passava, prendendo un sempre più intimo contatto con la materia da riprendere, conoscendo sempre meglio luoghi e persone, mi affezionavo ad essi sempre più; ed ogni giorno era così una scoperta: un tono ambientale, un viso, una località, magari soltanto una luce, un riflesso.

Questa mia modesta esperienza personale può prestarsi a diverse considerazioni. Una innanzi tutto: che la materia apparentemente più povera, può rivelare alla macchina da presa valori insospettati. Certamente tale materia va avvicinata amorevolmente, studiata, conosciuta, penetrata il più possibile a fondo. E perciò è indispensabile per ogni documentario (come per ogni film d'altronde) una preparazione lunga ed attenta, che nel nostro caso (del documentario) può anche essere ridotta, essenzialmente, ad intelligenti "passeggiate" con gli occhi bene aperti.

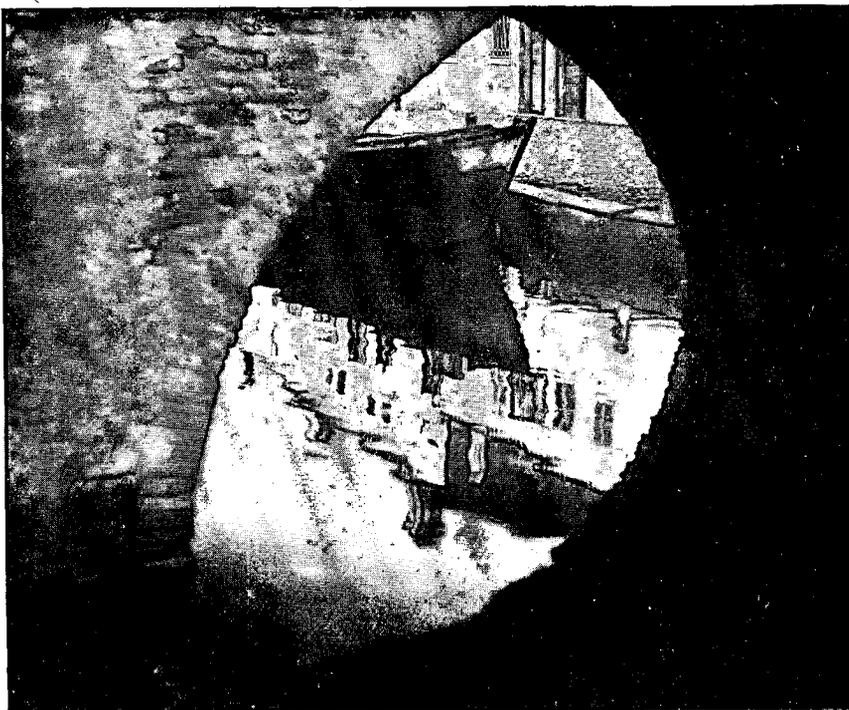
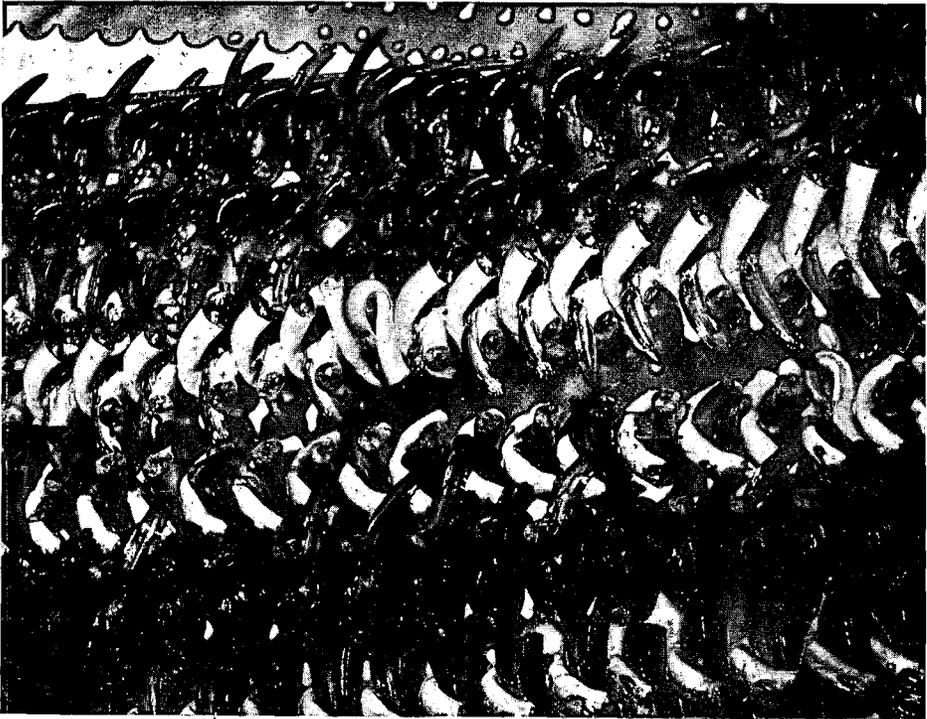
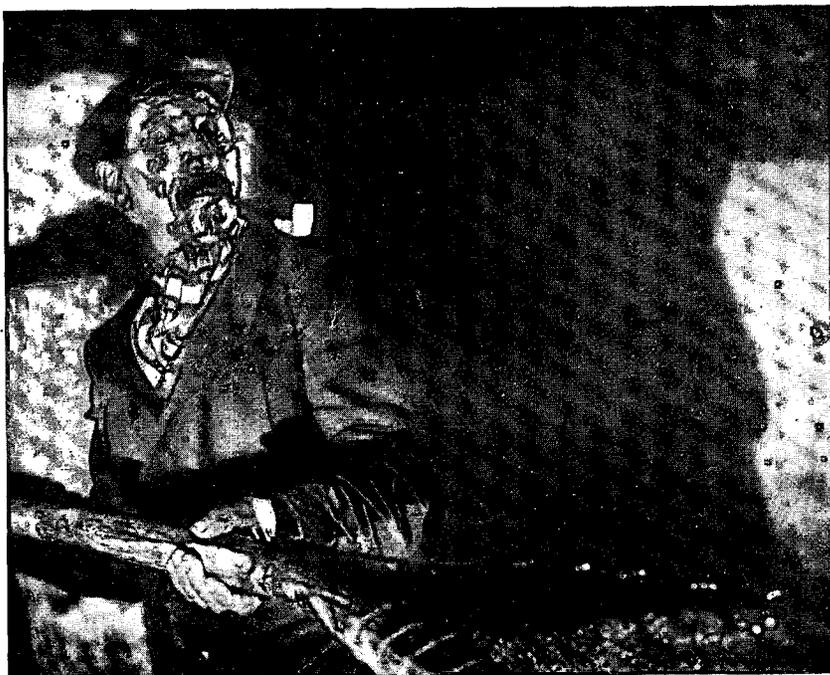
Se si vuole che il documentario italiano possa raggiungere una sua importanza e un suo stile preciso, beneficamente influendo su tutto l'orientamento della nostra produzione (come io penso possa avvenire) bisogna appunto dimostrare con esso come ogni ambiente, ogni paese, ogni casa, ogni uomo con la sua normale attività possa offrire lo spunto

ad un film; bisogna che esso sappia trarre le sue linfe vitali dalla terra stessa su cui viviamo.

Comacchio con i suoi "fiocinini" — ladri del pesce delle pubbliche "valli", saettanti veloci sui miseri stretti barchini — con i suoi "Vallanti" che vivono mesi e mesi in casoni sperduti in mezzo all'acqua, Comacchio con i suoi bambini, sull'acqua nati e cresciuti fra il pesce ed i gatti, Comacchio sola è una inesauribile miniera di spunti drammatici e plastici. Sembra fatta apposta per il cinema. Come in ogni cosa esiste tuttavia anche qui un pericolo: di cadere nell'illustrativo o, peggio, nel vuoto formalismo. È il pericolo che è alla base del documentario in genere.

Il documentario italiano, che, principalmente ad opera dell'Istituto LUCE, è attualmente in piena rinascita (o nascita) sembra volersi decisamente staccare da queste forme di pura esercitazione cinematografica o, peggio, soltanto fotografica, avviandosi verso forme in certo senso più narrative. Ed è soltanto battendo questa strada che esso potrà trovare un suo stile originale.

FERNANDO CERCHIO

« COMACCHIO » (titolo provvisorio) - *Soggetto di* Giorgio Ferroni - *Sceneggiatura, regia e montaggio*: Fernando Cerchio - *Fotografia*: Mario Damicelli - *Organizzazione*: Guido De Rege.

F. CERCHIO « *Comacchio* »

F. CERCHIO « *Comacchio* »

F. Cerchio « *Comacchio* »

Michel Simon e Carlo Bressan del C.S.C. in "La signora dell'Ovest" di Karl Kock

Autarchia della lingua e terminologia cinematografica

Carlo V, regnante psicologo, conoscitore di varie lingue che adoperava nei rapporti diretti coi sudditi del suo vasto e caleidoscopico impero, diceva che si doveva parlare spagnolo con Dio, italiano con l'amica, portoghese con le ragazzine, francese con gli amici, tedesco coi soldati, inglese con le oche, svedese coi colombi, ungherese coi cavalli e boemo col diavolo...

In ogni lingua, infatti, sono rispecchiate le abitudini materiali e morali, i gusti e le attitudini, ed in genere i tratti caratteristici, del popolo a cui appartiene, e dall'esame del suo spirito e del suo lessico scaturiscono preziose testimonianze dei contributi portati dagli uomini, nel corso del tempo, al Progresso ed alla Civiltà. D'altro canto, le vicende della cronaca e della storia stabiliscono fra le genti continui contatti, amichevoli od ostili, che perennemente favoriscono la mutua adozione dei sistemi di vita, prodotti e concetti reciproci, di cui viene apprezzata l'utilità o subìta, per varie cause, l'imposizione. Molto spesso, questi reciproci influssi nella vita materiale e spirituale dei popoli sono accompagnati dai cosiddetti « prestiti linguistici », cioè dallo scambio delle parole che nel luogo di provenienza definiscono le cose e le idee stesse, specialmente quando nella lingua adottante manchino espressioni che le caratterizzino con sufficiente precisione od espressività.

Niente di più naturale, quindi, che nelle parlate di qualsiasi Nazione, anche della nostra, si trovino segni più o meno numerosi e manifesti di tali rapporti; abbiamo evidentissime prove della nostra partecipazione, non soltanto passiva, alla vita mondiale nei contributi linguistici numerosi e solidi recati, a nostra volta, alle lingue di altri popoli (1).

---

(1) Si veda spec. B. E. Vidos, *La forza di espansione della lingua italiana*, Nimega, 1932. La logica vuole che questa constatazione lusinghi il nostro or-

Il potere espansivo di una lingua e, per converso, la sua refrattarietà alle contaminazioni esotiche, sono direttamente proporzionate alla supremazia del rispettivo popolo di fronte allo straniero, in ogni singolo campo di lavoro intellettuale o materiale.

Tuttavia, contro questo stato di fatto, o meglio contro la sua accettazione integrale, non sono mai mancate le ribellioni, ed anche in Italia si è spezzata più di una lancia a favore della purezza della nostra favella. Oggi, poi, la campagna per l'autarchia della lingua, per evidenti motivi, ha da noi rapidamente raggiunto un fervore di proporzioni insolite, chiamando a parteciparvi persone di ogni condizione e tendenza: tutte ugualmente mosse dall'amore per l'idioma gentile e dall'ansia di indagare le vie migliori per raggiungere la nobile mèta. Sennonchè, sulla scelta di queste vie e sulla esatta delimitazione della mèta stessa, i pareri sono discordi, poiché a seconda delle personali vedute del problema i vari studiosi assumono diversi atteggiamenti.

Ho già avuto occasione di esporre sommariamente, in un articolo al quale rimando chi desideri una maggiore informazione sull'argomento (1), il mio punto di vista, che si può compendiare come segue: cerchiamo di scrollarci di dosso tutti gli esotismi di cui non abbiamo stretta necessità, sia richiamando in servizio genuine voci italiane già esistenti quando posseggano i necessari requisiti, sia favorendo la creazione di neologismi appropriati; la via è faticosa, più facile in sede teorica che pratica, e gli esperimenti non dànno sempre risultati positivi (cf. p. es. *gol*, ingl. *goal*, che non cede a *punto*, *rete*). Quando voci straniere (come *bar*, *tram*) vantano lungo uso e favore generale fra il pubblico, si dimostrano di indiscussa utilità, e già nel suono e nella forma originale non urtano contro le legge fonetiche e morfologiche italiane, riconosciamole dignitosamente: non è il caso, per questo, di gridare allo scandalo o addirittura al tradimento della Causa Nazionale; ciò può particolarmente valere per quei termini appartenenti alle varie tecnologie che contano come riferimento internazionale, e senz'altro per quelli designanti cose o istituzioni unicamente straniere.

---

goglio nazionale, ma che non ci si senta umiliati considerando l'aspetto inverso del fenomeno. Ho toccato questo punto nell'articolo citato alla nota seguente; ma si veda spec. G. Rensi, *Lingua e umanità*, nel *Meridiano di Roma*, 25 agosto 1940.

(1) *A proposito di bar, barista*, in « *Lingua Nostra* », Settembre 1941, pp. 113-118 e bibl. ivi citata.

Assai più difficile si presenta la scelta delle armi da usare contro le voci forestiere già italianizzate in qualche modo, le quali con vigore direttamente proporzionale al grado di adattamento subìto ed alla loro anzianità potranno opporsi alla rèvoca del diritto di cittadinanza finora goduto: eppoi, il loro numero è certamente immenso, e non esattamente determinabile (essendone l'origine spesso incerta o del tutto oscura), il posto occupato nel nostro lessico sovente giustificato e incontrastato, e chissà dove si andrebbe a finire mettendovi le mani. In tutti i modi occorrerebbe distinguere le antiche dalle recenti e, ancor più arduo compito, accordarsi sull'epoca che dovrebbe servire di limite. E qui confermo che preferisco, con molti altri, una voce straniera nella forma originale, quando sia possibile, ad una sgraziata traduzione e ad un balordo adattamento fonetico (ho visto *imboetaggio*, dal fr. *emboîtage!*), soprattutto se questi vengono espressamente ed ufficialmente creati oggi; infatti, come ben si disse « la parola straniera tale qual'è resta all'infuori, quasi *a latere* della nostra lingua e non la penetra, e quindi non la corrompe. Inoltre col tempo può sparire più facilmente di quella malamente tradotta in italiano » (1).

Non mancano gli intransigenti assoluti, coloro cioè che ritengono si debba e si possa far piazza pulita di tutti i forestierismi, senza eccezione, insediati nella nostra lingua. Ma certo la questione è troppo complessa e multiforme per poter essere costretta, senza discriminazioni, entro una unica cornice, e questo spiega perché i risultati materiali finora ottenuti, nonostante i fiumi d'inchiostro versato, non siano imponenti. Così ad es. occorre partire da punti diversi per trattare e decidere di *guerra* (germ. *wirro*) o *giallo* (ant. fr. *jaulne*) che sono imprestiti antichi, profondamente assimilati e assolutamente insostituibili, o *sci* (norv. *ski*) che è ben più recente ma non meno utile e solido, e *lingeria* (fr. *lingerie*), ovviamente superfluo; di *burò* « scrittorio; ufficio » (fr. *bureau*) che oggi è voce pressoché disusata (radici ferree, ahimè, anche nel vocabolario, ha *burocrazia*, nonostante la *scribocrazia* del Gioberti e la *scriniocrazia* dello Zini), e *comò* « cassettone » (fr. *commode*), che nell'italiano di alcune regioni è insopprimibile; di *sport* che finora non ha trovato un solo concorrente nazionale temibile, e *clown* che si affianca a *pagliaccio*,

---

(1) TOMMASO TITTONI, *La difesa della lingua italiana,* nella « *Nuova Antologia* », 16 agosto 1926, p. 383.

o *toni*; di *cliscé* (fr. *cliché*) che comporta questioni ortografiche, e *bar* che invece non necèssita di particolari adattamenti; ecc.

E soprattutto bisogna tener conto delle pratiche possibilità di riuscita dei vari metodi (i rigoristi consigliano di proscrivere per via legale questa o quella voce) prima di consigliarne l'applicazione, e rifarsi alla storia di precedenti tentativi del genere; anche in questo campo la casistica è guida fondamentale, come indice diretto della psicologia del pubblico, col quale si dovranno poi fare i conti e le cui parole parlate non si potranno ovviamente controllare come quelle scritte. Il fenomeno linguistico di cui ci occupiamo ha origini che si perdono nella notte dei tempi, e dipende da cause ineluttabili; non si può quindi nè cancellare del tutto i solchi profondi che ha lasciato per ilpassato nè totalmente opporvisi per l'avvenire.

Vi sono poi i fautori dello *statu quo* della lingua, i quali dicono che essa serve benissimo com'è ora, e che non occorre quindi rivoluzionarla; tanto meno a costoro può andare il nostro plauso (1). Particolari con-

(1) Il nostro problema ha carattere essenzialmente scientifico, e quindi, per giungere ad una soluzione (che potrà solo essere costituita da un compromesso più o meno soddisfacente, dovendosi escludere la radicale trasformazione della lingua e dei principî di evoluzione a cui è soggetta) è indispensabile operare con saggezza e ricchezza di informazione, ché altrimenti non si può fare della psicologia applicata (che è anche politica) nè, tanto meno, della linguistica o filologia. Appare quindi lecito raccomandare questa necessità ai fautori della due tendenze a cui ho accennato, che sono in netta antitesi fra loro, e che si mostrano inconciliabili anche su di un terreno intermedio, equamente prescelto. Da un lato gli antinterventisti rifiutano ogni sia pur giustificato ritocco alla lingua, accettando supinamente ed in blocco una situazione che nelle sue proporzioni è veramente deplorevole; e non parliamo dei casi in cui questa acquiescenza degenera nella « cieca e folle adorazione dell'esotismo », come la chiama U. CHIAPPELLI nel *Resto del Carlino*, 15 aprile 1939, bollandola a fuoco; dall'altro estremo gli oltranzisti, che non sanno cosa sia la lingua, tanto giacobinamente la trattano, e che fanno di ogni erba un fascio.

Penne anche illustri hanno, non solo nei nostri giorni, insistito sull'opportunità di riconoscere il necessario prestito da altre lingue, e dimostrato che la purezza della lingua, mania dei dilettanti (cf. P. VUOLO in *Rassegna It.*, genn. 1942, p. 12), sarà sempre relativa; ed a questo riguardo va segnalato un articoletto firmato FLAMEL apparso sull' *Illustrazione del Popolo* (1941) n. 45, p. 3, notevole come segno di spontanea reazione, anche in ambienti non scientifici, alle intemperanze di quegli epuratori radicali che persino si aiutano con l'accusare di incomprensione politica chi li approva soltanto in parte; l'uso di qualche forestierismo può essere pienamente giustificato, e basta un po' di

sensi merita quindi l'atteggiamento assunto da B. Migliorini col suo « gradualismo », giacché egli tien conto dell'essenza del fenomeno linguistico degli scambi fra le lingue, evitando di chiedere l'assurdo, e raccomanda pazienza e perseveranza nella lotta contro le voci straniere indesiderabili ma fortemente radicate nell'uso. Quel che soprattutto si deve fare è reprimere gli abusi, gli eccessi, senza pretendere di costringere la lingua viva entro schemi rigidi e freddi progettati a tavolino; anche così delimitato, il compito non è facile, e si dovrà fare appello a tutta la nostra fede per quel molto che veramente si può, e si deve, fare.

Ad una fase apprezzabile della lotta per l'autarchia della lingua si è giunti con la nomina della Commissione di specialisti in seno alla Reale Accademia d'Italia, a cui è stato affidato il compito di esaminare con criteri organici i forestierismi più usitati, e di studiare soluzioni adeguate da proporre (non imporre) al pubblico in periodici elenchi. Naturalmente, sia per gli ostacoli da affrontare, sia perché le varie tendenze di cui ho detto sono più o meno rappresentate fra i suoi stessi componenti, la Commissione non può ricorrere ad un unico tipo di rimedi, talché può sembrare a taluni che essa non si mostri né coerente né all'altezza del compito assunto. Ma in verità, ripeto, ogni vocabolo richiede che si tenga ben presente una somma di fatti, di esperienze, di previsioni, che sfuggono ai più (1) ma che possono chiarire i motivi ora dell'approva-

---

obiettività per capire come anche e proprio in considerazione degli alti intenti politici della campagna e del geloso interesse per la sua riuscita, sia conveniente e prudente impostare il problema in modo più elastico: o dovremmo rivolgere la grave accusa anche contro quegli Accademici che hanno sanzionato più di un esotismo, o Chi redige i nostri Bollettini di Guerra, nei quali ricorrono quotidianamente vocaboli come *autoblindo?*

Quanto al fattore tempo, importantissimo, che a volte conduce spontaneamente a quei risultati che sono mancati ed energici tentativi, si vedano le acute osservazioni di B. MIGLIORINI in « *Lingua Nostra* », nov. 1941, pp. 138-140. E ancor più importante per la chiarissima esposizione dei limiti e fini della campagna è, dello stesso A., *L'intervento politico*, in « *Critica Fascista* », 15 ottobre 1941, pp. 374-5. G. DEVOTO ha esaminato acutamente in *Pan*, 1 dicembre 1935, pp. 468 sgg., le differenze affettive fra lingua letteraria e lingua tecnica. Sull'importante questione del gusto personale nell'uso della lingua, si veda il limpido articolo di B. MIGLIORINI in « *Lingua Nostra* », genn. 1942, pp. 16 sgg.

(1) Fra l'altro, dato il bilinguismo di molte regioni, non bisogna sottovalutare l'energica azione dei dialetti (pieni zeppi di forestierismi radicatissimi, che restano più nascosti di quelli nella lingua e quindi più estranei alla cam-

zione di una voce di forma decisamente straniera, ora del sanzionamento di altra modificata, ora del varo di uno schietto neologismo, ecc. E pur scoprendo il fianco a più di un giustificato strale della critica, l'operato della Commissione, nel suo insieme, non mancherà di portare qualche buon frutto.

* * *

Ciò premesso, passiamo *in medias res.*

I linguaggi tecnici sono notevolmente ricettivi in fatto di importazioni straniere, seguendo, in misura più ridotta, il comportamento della stessa attività cui si riferiscono, che accoglie i contributi e le innovazioni recate dagli altri popoli. Quindi anche nella nostra lingua abbondano i tecnicismi venuti dal di fuori; in questo campo molto resta ancora da fare, poiché gli spogli lessicali sono appena iniziati e non pare, fra l'altro, che aspirino ad essere completi almeno fin che lo consentono le necessità di scambio con gli altri paesi, giustificate pei linguaggi tecnici.

Pure il cinema ha un suo ricco linguaggio speciale, che si riallaccia ad altri nostri: per es. del teatro (1), radiotecnica (*microfono*, *pick-up*, *smodulare*, ecc.), elettrotecnica (*bobina*, ecc.), fototecnica (*inquadratura*, *flou*, ecc.), commercio (*lanciamento* o *lancio di un film*, ecc.); ha le sue sigle (*F.C.* = fuori campo, *P.A.* = piano americano, *P.P.* = primo piano, *C.L.* = campo lungo, ecc.) ed espressioni proprie, specie di gergo pittoresco con immagini tolte alla lingua comune (p. es. *pizza* « rotolo di pellicola; scatola per contenerlo », *padella* o *padellone* « aggregato di lampade », *primo piano di pasta asciutta* « primissimo piano », *gobbo* « schermo, pannello per attenuare le luci dei riflettori o per riflettere

---

pagna) sulla lingua nazionale, che oggi presenta marcate differenziazioni regionali. Così nell'Emilia non si potrà sopraffare *fùtbal* (ingl. *foot-ball*) mediante *gioco del calcio*, dato che gli equivalenti dialettali di *calcio* si rifiutano di accogliere la nuova accezione. È questo un punto costantemente trascurato, ma che ritengo importante.

(1) Si veda l'articolo di SILVIO D'AMICO, *Italianità del gergo teatrale*, nel « *Giornale d'Italia* », 15 luglio 1941. La Commissione ha già espresso un parere su molte voci comuni alle due attività, come *dépliant-pieghevole*, *bordereau-borderò*, *hall-sala d'aspetto*, *salone*, *coulisse-quinta*, *couplet-strofetta*, *féerie-fantasia*, *girl-ballerina*, *jazz-giàz*, *star-stella*, *diva*, *tabarin-tabarino*, *varieté-varietà*, *sketch-scenetta*, *cachet-comparsa* (*avventizio*, ma c'è anche *figurante*), ecc., come pure su termini comuni con la tecnica fotografica, come *photomontage* (da cui *fotomontaggio*) — *fotocomposizione*, *photoreportage* (da cui *fotoreportaggio*) — *fotocronaca*, ecc.

i suoni » (dall'am. *gobo*), ecc. In cambio, dona alla lingua comune immagini colorite, prove brillanti della popolarità del cinema fra le masse: *fare una cosa col rallentatore* « lentamente, pigramente », *bacio a lungo metraggio*, *fotogenico*, ecc.

L'importanza che l'industria cinematografica ha assunto in Italia negli ultimi anni basta a portare in primo piano la sua terminologia nella questione dell'autarchia della lingua; da ciò il sollecito interessamento della Commissione anzidetta, che negli elenchi n. 2, 3 e 4 si è occupata delle voci straniere (2) in uso nei centri di produzione. Non ho competenze specifiche dell'ambiente per giudicare se le proposte avanzate abbiano buone probabilità di successo, poiché solo coloro che comunque vi fan parte e che adoperano quotidianamente questi termini speciali saranno i veri giudici, le cui reazioni o consensi dovranno essere sorvegliati e studiati con attenzione (non tutti i tentativi beneficeranno, naturalmente, dell'immediato successo toccato a *regìa*, *regista*). Tuttavia, trascrivo i più importanti per i lettori di *Bianco e Nero*, aggiungendo qualche commento:

Animated cartoon, proposta: *disegno animato*. Sono celebri questi disegni, che pazientemente riprodotti in serie di fotogrammi hanno deliziato, specialmente per opera del magico Walt Disney, il pubblico di tutti i Paesi. *Cartoon* è uno dei cosiddetti cavalli di ritorno: è infatti parola italiana che la lingua inglese ha acquistato e quindi rivenduto a noi così conciata. La Commissione ha fatto sue le proposte di altri puristi (JÀCONO, « *Diz. di Esotismi* »: *disegni o figure a.*; MONELLI, « *Barbaro dominio* »: *disegni* o *storielle a.*; ecc.), e la scelta è logica in quanto il pubblico usava già ampiamente *disegno animato*, ignorando l'espressione anglo-americana; tuttavia, ancor più diffuso è forse *cartone animato*, nel quale più che un adattamento (MIGLIORINI, « *Lingua Cont.* ») o traduzione potremmo vedere una restaurazione; e considerata l'anzianità e la vitalità del nostro *cartone* nel senso di « bozzetto, dise-

---

(2) Tanto per cominciare, la voce stessa *cinematografo* è una neoformazione grecizzante, mediataci dal francese. Su questa voce (e suoi numerosissimi derivati) v. B. MIGLIORINI, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze 1941, pp. 13-14. E qui cade opportuno ricordare come la formazione di neologismi a base di componenti greci sia, da più di tre secoli, largamente adoperata nella nostra lingua e costituisca, oggi meglio che mai, il mezzo più efficace e comodo con cui noi appaghiamo la necessità di innovare i lessici speciali, ottemperando insieme alle necessità dell'italiano e a quelle degli scambi con altri popoli.

gno » ecc. non mi sembra che si venga a concedere gran che allo straniero conservando la nostra voce, rinverdita ed arricchita da un significato tutt'altro che discordante col primitivo. D'accordo sulla inderogabile necessità di espellere *animated cartoons*, trovo tuttavia che le espressioni equivalenti *disegni animati* e *cartoni animati* (che in tutti i modi calcano l'intero forestierismo) potrebbero coesistere anche ufficialmente. Di altre voci italiane delle arti da noi cedute agli stranieri e che ritroviamo nella nostra terminologia cinematografica (come *camera* « macchina da presa, ecc. » e *studio* « stabilimento ») non si è ancora occupata la Commissione.

Back-projection, prop.: *trasparente*. È lo schermo trasparente davanti al quale gli attori agiscono; su di esso, dal didietro (*back*), viene proiettata una pellicola già impressionata, in modo che lo schermo funga da sfondo agli attori, supplendo alla mancanza dell'ambiente originale. La proposta di *trasparente*, che pur coglie solo la qualità e non la funzione di tale schermo, sembra indovinata (anche in inglese, secondo il Cauda, si può dire *transparent projected background process*).

Bobine, prop.: *rocchetto*. Già il francesismo *bobina* (dim. *bobinetta*), adattamento popolare che non direi proprio barbarico, si è radicato nell'uso tecnico e commerciale accanto a *rocchetto*. L'elettrotecnica in particolare e la meccanica in generale non differenziano i due termini nel significato, utilizzandoli per lo più indifferentemente; tuttavia, mentre *rocchetto* sembra prevalere nei trattati tecnici, *bobina* è più diffuso nel commercio e nell'uso tecnico parlato, definendo praticamente qualsiasi avvolgimento di filo metallico (l'ANDREINI, *Diz. enc. dei term. radiotecnici*, ha solo *bobina*). È quindi giustificato far leva su *rocchetto*, fornito di uguali requisiti tecnici e pratici, per svellere le numerose applicazioni cinematografiche di *bobina*. Il Monelli, proponeva anche *matassa* per gli avvolgimenti di macchine elettriche, ed *avvolgere* e *riavvolgere* per *bobinare, ribobinare*: U. SILVAGNI (*Vitupèro dell'Idioma*), *rocchetto* in ogni accezione; JÀCONO, *rocchetto, rotolo, rullo, e matassa* in qualche caso. Resta però da vincere l'abitudine dei parlanti (il PANZINI, *Diz. Mod.*, pronosticava la vittoria di *bobina* su *rocchetto*) che nel caso specifico sarà ostacolo serio. Ricordo, a proposito, che *rocchetto* deriva da *rocca*, che a sua volta proviene dal got. *rukka*.

Ciàk, prop.: *ciàc*. É la tavoletta di legno applicata con cerniera ad un'asta, su cui si abbatte con secco rumore; sopra vi sono visibili indicazioni circa il quadro che si sta per girare, ecc., e la si espone un

attimo dinnanzi all'obiettivo, non appena la ripresa incomincia, per poter poi sincronizzare, al montaggio, il suono con l'immagine. D'accordo col Migliorini (*Lingua Nostra*, Sett. 1941): « fra le parole approvate di struttura non italiana, sono indubbiamente accettabili quelle di tipo onomatopeico, *ciac* », ecc. E d'accordo, naturalmente, sul mutamento della *k* in *c*, in obbedienza alle nostre norme grafiche (la voce è onomatopeica ed il suo carattere esotico consisteva piuttosto in quel *k*). In altre lingue, rilevo dal Cauda, l'aggeggio ha ugualmente denominazioni accennanti al colpo: ted. *Synchron-Klappe*, ingl. *clap sticks*, fr. *claquette*. La Commissione non si è però pronunciata su *ciakista* « colui che manovra il *ciàc* », che diventerà *ciachista* o *ciacchista*.

Cinereportage, prop.: *cinecronaca*. Brutta la desinenza *-aggio*, che dal francese *-age*, e quindi ingl. *-age*, abbiamo accolto a braccia aperte e di cui tuttora abusiamo grandemente (pur essendovi motivi per indulgere quando la si trovi in derivati da sostantivi anziché da verbi); e brutti tutti questi composti: *cinereportaggio*, (*foto*)*reportaggio*, *fotomontaggio*, ecc. Opportune, perciò, le sostituzioni proposte.

Copia-lavender, prop.: *copia lavanda*. Così chiamavano già il Cauda e il Pasinetti la copia positiva di un film, stampata con speciali accorgimenti per ottenerne un negativo controtipo simile a quello originale. Non pareva brutto nemmeno il *positivo lavanda* del Cauda, il quale non elenca l'ibrido *copia-lavender*.

Doublage, prop.: *doppiatura* (azione), *doppiato* (risultato). Oltre all'orribile *dublato*, usavamo *doppiaggio* (in luogo di *doublage*, *dubbing*, *doubling*); certo per colpa di quella sua desinenza è stato scartato a favore di *doppiato* (sost. masch.), accetto anche al pubblico; resta quindi confermato anche *doppiare*, in luogo di *dublare*! Jàcono, per *doppiatura* proponeva *doppiamento*. Quanto a *travestimento*, *sostituzione*, ecc., ventilati come surrogazioni, non vanno veramente; teniamoci quindi *doppiatura* e *doppiato*, già auspicati dal Migliorini (*Bianco e Nero*, Maggio 1941). Però, dopo il responso della Commissione, leggo che il Consiglio dei Ministri, nella riunione del 7 febbraio 1942, stabiliva l'esonero del pagamento della tassa di *doppiaggio* alle case cinematografiche italiane che producono pellicole fuori del Regno...

Film, prop.: *film* (s. m. inv.). Ho toccato più volte di questa dibattutissima voce nel citato mio articolo, ricordando come anche dopo il suo sanzionamento (sia nel significato di materia costitutiva che di opera d'arte) siano continuate le polemiche fra chi rispetta la voce, chi la

vuole modificata e chi non la vuole affatto. Tra chi la conserva, è ormai raro il dubbio fra *la film* e *il film*, *un film* e *i films*: l'uso di molti (ed anche della nostra Radio) ora oscilla piuttosto fra *film* invariato e *filmo*, *filme* al sing. e *filmi* al pl., e tutte queste tendenze hanno sostenitori anche illustri; ma non si conclude. Il Migliorini, ponendo sul tappeto la questione della terminologia cinematografica italiana, prospettò su questa stessa Rivista (Maggio 1941) le varie alternative della sorte di *film*. Certo la insopprimibilità di una voce è cosa più o meno relativa, non potendo apparire a tutti, e sempre, ugualmente ovvia; le condizioni variano, ad es. nelle diverse regioni. A Bologna, accanto a *film*, radicatissimo, sono sempre stati in auge: per la cosa, *pellicola, nastro*, per l'opera, *pellicola, proiezione, dramma, lavoro, spettacolo, programma*, ecc. Tutto sommato, non trovo biasimevole l'uso di *film* nella seconda accezione, invariato al sing. e pl. (in una mia recensione sull'*Arch. di Antrop.* fasc. 3-6, 1941 c'è un *filmi* imputabile, questa volta, al proto!); si tratta di uno dei termini che come ho detto dianzi importa come riferimento internazionale: cf. C.I.F. = Camera Intern. del Film, oltre a Cons. It. Film. Di derivati, oltre ai dim. *filmetto, filmino, filmùcolò* (ed in Emilia *filmuzzo*) usati più che altro in senso spregiativo, abbiamo *filmare, filmistico, filmoteca*, ecc. Quest'ultimo, secondo Jàcono, potrebbe cedere a *cineteca*, però ho udito rare volte anche *cinoteca* (« biblioteca di caccia », che se si diffondesse creerebbe confusione. Di altri forestierismi composti con *film* si è occupata la Commissione, proponendo *sonoro* per *phonofilm* (Jàcono suggeriva *fonopellicola*), che è la pellicola parlata; *pacchetto* (di pellicole) per *film-pack* (Jàcono proponeva anche *caricatore*); *rulletto* (*di p.*) per *roll-film*. Tutte proposte che si possono accettare senza infirmare il *film* di cui sopra, dato che per indicare la sostanza e la cosa sono già più diffusi *celluloide* e *pellicola* che *film*. Espressioni come *linguaggio pellicolare* (E. F. Palmieri, nel *Resto del Carlino*, 6 marzo 1942) han valore personale, più che normativo.

Flou, prop.: *sfumato*. Osservava il Monelli che il fr. *flou* vale nella pittura *sfumatura*, nella fotografia *sfocatura*, nel cinema *dissolvenza* o *sfocatura*, e in altri casi *nebbia*: distinzioni eccessive per una voce la cui comodità e fortuna sono certo dovute anche alla sua brevità ed alla docile arrendevolezza ai vari usi e tuttavia inadeguate. Il Migliorini giustamente vede che i due termini *sfumato* e *sfocato* possono servire a distinguere l'intento artistico dall'errore fotografico, e *sfocato* infatti è già nell'uso fotografico, ed indica errore (già il Cauda li distingueva).

E la *dissolvenza,* per il Pasinetti, consiste non in una sfumatura dell'immagine ma nel suo progressivo oscuramento fino a campo buio, o viceversa, o nella graduale sua sostituzione con altra immagine, ed ha preso il posto, se non sbaglio, di *fondù.* Ma sempre secondo il Pasinetti, il *flou,* ora un tantino in disuso, si utilizza per due scopi: per contorni un po' indecisi o ammorbiditi (a mezzo diffusore), o velati (a mezzo di velatino o garza); quindi lo *sfumato* proposto appare insufficiente a più di un titolo, considerando anche che nella lingua ha già altri significati (p. es. come termine della moda sostituisce ora *nuancé*).

Gag, prop.: *trovata.* Gli americani dànno tanta importanza a questi particolari effetti improvvisi, sensazionali, per lo più spiritosi, sui quali effettivamente è grandemente basato l'esito del pezzo teatrale o cinematografico, che hanno persino creato il verbo *to gag* « aver successo, riuscire » (quando lo scherzo è di gusto discutibile, diventa per essi un *blue gag*); *gag* indica in America anche ogni sistema per raggiungere un determinato scopo. Lo Jàcono proponeva *effetti* (o *accenti* o *diversivi*) *comici,* o *punte, trovate, invenzioni.* Ed altre ve ne sarebbero: *uscita, scenetta,* ecc., ma è inutile dire che *trovata,* su cui punta decisamente il purista di *Tempo,* III, 21 (1929), è l'unica voce italiana il cui senso si adatti all'anglo-am. *gag;* in certe regioni nostre vi sono sinonimi ancor più efficaci, p. es. emil. *colpo.* Nessuna proposta per *gag man,* che sarebbe colui che fornisce le trovate (e in amer. anche attore che improvvisa) ma che del resto indica attività da noi svolta per lo più in altro modo.

Mixage, prop.: *mischiatura.* È l'operazione finale della lavorazione del film, che consiste nell'unire e coordinare le colonne della musica, del dialogo e dei rumori. Degli ingl. *mixage, to mix,* e *mixer* si occupava già il Migliorini nell'art. su *Bianco e Nero,* condannando senz'altro *missare, missaggio* (lo descrive, e così lo chiama, A. Usigli, ne *La Lettura,* Ag. 1941) ecc., e puntando invece su *mischiare, mischiatura* e *mischiatore* (o *fonico,* che sarebbe il meccanico che regola il volume del suono); *mischiare,* suggerito dal Cauda col suo *mischiaggio,* ha infatti il vantaggio (trattandosi di suono!) di avvicinarsi foneticamente a *mix-,* e come tale è da preferirsi a *mescolare* (cf. il *mescolamento* del Pasinetti) e *mescere;* occorrerà invece distinguere fra il *mischiatore* (*mixer*) e *doppiatore* (*dubber*), che rientrano tutti e due nella categoria dei *fonici* o *tecnici del suono.*

Pick-up, prop.: *fonogeno. Pick-up* divenne anni or sono popolare, quando si passò dal fonografo alla (o al) fonoradio o radiofonografo: si chiamò *pick-up* il *diaframma elettromagnetico* (od *elettrico*) o *rivelatore fonografico*. Non avevo mai udito *fonogeno* in questo senso, ed ignoro se fosse già noto nell'ambiente cinematografico: certo pare che la creazione di tale sostantivo sia stata ispirata, con procedimento inverso all'ordinario, dall'esistente agg. *fonogenico*, che a sua volta sarà stato calcato sul *fotogenico* di gran voga. Comunque la voce proposta, che conferma ancora una volta quanto ho detto più sopra, sembra avere i requisiti per attecchire. Monelli e Jàcono riferiscono la *presa fonografica* (o sempl. *presa*) adottata dall'ing. Montù, la quale però nel linguaggio elettrotecnico mi sembra ricordi più l'allacciamento alla corrente che la sua speciale applicazione. Il Cauda volgeva con *diaframma* e *rilevatore*.

Play-back, prop.: *fonoriproduzione; fonoriproduttore*. È la registrazione del suono e del canto su dischi o sulla colonna sonora della pellicola, prima che si ritragga la scena visiva. Le proposte, che si allontanano radicalmente dalla voce amer., sembrano buone.

Record, prop.: *fonoregistro*. Apparecchio che registra i suoni sulla colonna sonora della pellicola. Ci siamo già sbarazzati dell'ancor più popolare *record* per *primato* (e *recordman* per *campione, primatista*) e ben venga *fonoregistro*, che è voce ben coniata. Più solido di *recorder* sembra *recordista*, a cui la Commissione contrappone logicamente *fonoregistratore*, colui che manovra il *fonoregistro*.

Short, prop.: *cortometraggio*. Per il pubblico, *cortometraggio* si identifica spesso con *documentario*; ma, ovviamente, il secondo è una specializzazione del primo. Giusto quindi optare per *cortometraggio*, ricavato dal già adottato *metraggio* cinematografico di suono familiare (cf. *chilometraggio*) e già diffusissimo nell'uso, e l'esclusione incondizionata di *short* (dall'ingl. *short* per *short film*), poco noto fuori dell'ambiente strettamente tecnico. Può darsi poi che da *cortometraggio* il pubblico passi al *corto* (più che al *corta*) dello Jàcono (intanto abbiamo la Soc. I.N.C.O.M. = Ind. Naz. Corti Metraggi); ho sentito talvolta *film breve*.

Spot (am. *spot light, spot*), prop.: *proiettore; baby-spot*, prop.: *lucciola*. Gli americani dicono anche semplicemente *baby*, che equivale a « *piccolo* », e chiamano *bon bon* il riflettore usato per illuminare la sola faccia dell'attore. *Lucciola* è bellissimo, ed è senz'altro da preferirsi a *piccolo riflettore, proiettorino* o simili.

Transparency, prop.: *trasparente*. Il Cauda distingue questo da *back-projection;* le ragioni mi sfuggono, così come i motivi di tradurre entrambi i forestierismi con lo stesso *trasparente*.

Treatment, prop.: *scenario*. È il *soggetto* di un film allo stadio di abbozzo già ben delineato. Infatti, *abbozzo, bozza, stesura* erano termini già proposti dallo Jàcono. *Scenario* può confondersi coll'omofono dell'uso teatrale, che vale « scena », ecc. (corrispòndente cioè al fr. *décor;* abbiamo il periodico teatrale *Scenario*, diretto da Nicola De Pirro), ma dati i particolari criteri necessari per preparare il soggetto di un film che va predisposto, « sceneggiato » con ordine brano per brano, coi suoi dialoghi almeno delineati all'ingrosso, potrebbe giustificarsi, tanto più che è già nell'uso, accanto al tipo traduttivo *trattamento*. Però *scenario*, altro cavallo di ritorno, è poi il corrispondente termine cinematografico anglo-francese e, se non indica una fase successiva, era forse meglio la *sceneggiatura*, cioè l'opera dello *sceneggiatore*, di cui ora si fa uso nei sottotitoli (l'esecuzione dei cosiddetti *titoli* e *sottotitoli*, e cioè di quella primissima parte del film in cui si dichiarano il titolo, gli interpreti, i tecnici, ecc., costituisce un'importante propaggine dell'industria e dell'arte cinematografiche). L'esatta portata di questi termini è resa, per i profani, ancor più oscura dall'esistenza di *presceneggiatura*.

Per ora, la Commissione ha più saggiato che sviscerato i problemi, anche perché affrontando una voce non bisogna dimenticare quelle della stessa famiglia: si è parlato di *mixage*, ma non di *to mix* e *mixer*, di *bobina* ma non di *imbobinatrice*, e così via. Molti altri esotismi del cinema debbono essere portati alla sbarra: *vamp, sex-appeal, truck sonoro, set* o *setting*, ecc. E su altre parole, come *fissaggio, montaggio, visionare, supervisore, reperaggio, truccaggio* (*truccatura, trucco*), ecc., che paiono ormai accette, si dovrà forse ritornare. Converrà quindi che i tecnici intensifichino i loro sforzi in istretta collaborazione con la Commissione; ed a tale riguardo sarebbe utile un nuovo vocabolario, ricco, se non completo, che colmasse le lacune lasciate dall'eccellente ma succinto repertorio lessicale del Pasinetti e dal dizionario imponente ma strettamente tecnico e non aggiornato nelle definizioni italiane del Cauda, che permettesse di richiamare l'attenzione su parole dubbie come *moviola*, su oscillazioni d'uso come *presa* e *ripresa*, su incerti italianismi come *operatore;* e che servisse anche per il pubblico, il quale mentre ha grande familiarità con espressioni come il *parlato del film, sonorizzare*,

provino, e facilmente comprende parole come *scenografo*, *arredatore*, non afferra chiaramente le vere funzioni del *produttore*, del *soggettista*, dello *sceneggiatore*, dell'*ispettore* e del *direttore di produzione*, del *noleggiatore*, che tuttavia sente citare con uguale frequenza, e non sa che pensare di neologismi come *ritmo cinematografico*, *ritmizzazione*, *film ritmico*.

Al cinematografo si è guardato come ad uno dei maggiori responsabili dell'imbarbarimento della nostra lingua; ne comprendiamo i motivi (basti pensare che fino a due anni or sono eravamo completamente vassalli della produzione e dei sistemi stranieri), che però non attenuano il fatto. Ma è giunto il momento di una riabilitazione, a cui anche il gran pubblico, che tanto ama la nuova arte, deve contribuire del suo meglio; e dobbiamo rallegrarci che, per usare un'espressione in carattere, il *si gira!* all'opera di bonifica sia alfine stato dato.

ALBERTO MENARINI

Notiziario estero

GERMANIA

ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO

Il « Film Kurier » fa alcune considerazioni sull'andamento dell'esercizio sale cinematografiche in Germania dopo l'innovazioni che sono state introdotte all'inizio del 1941 in questo settore. Come è noto le nuove misure riguardavano:

l'aumento *del prezzo medio d'ingresso da 83 a 86 pfenning;*

l'anticipo *nell'orario di apertura e chiusura;*

la massima *programmazione di ogni film nei cinema di prima visione.*

Dopo oltre un anno dall'applicazione di questa norma si rileva che se l'aumento di prezzo ha contribuito a contrarre lievemente l'affluenza di pubblico, tale aumento ha compensato largamente questa contrazione; si è anzi notata una tendenza all'acquisto dei posti più cari (da attribuirsi secondo il giornale alla maggiore fluidità finanziaria determinata dalle contingenze).

La lunga programmazione di film nei cinema di prima visione, nella maggior parte dei casi, ha retto benissimo essendo i locali quasi sempre affollati; ciò ha permesso inoltre a questa categoria di cinema di presentare novità anche nella stagione avanzata. I cinema di seconda categoria sono stati anche avvantaggiati da tali nuovi provvedimenti.

Viceversa coloro che lamentano una sfavorevole ripercussione sono gli esercenti sale di terza e di quarta categoria (cat. C, cat. D), questi rilevano che, ricevendo film già lungamente sfruttati essi richiamano scarsamente l'attenzione del pubblico, provocando quindi una minore affluenza. Queste ultime categorie traggono i migliori proventi dai film che in prima e seconda visione hanno avuto uno scarso successo.

I tecnici, a queste obiezioni degli esercenti le sale delle ultime due categorie, rispondono che la minore affluenza per questi locali e la mag-

giore verso i cinema di categorie superiori è data sopratutto dal grande desiderio che il pubblico tedesco ha di vedere cinegiornali e documentari di edizione più recente possibile.

UN LIBRO DEL DIR. GEN. DELLA CINEMATOGRAFIA TEDESCA

É apparso in questi giorni un volume di Fritz Hippler, Direttore Generale per la Cinematografia in Germania, « Considerazioni sulla produzione cinematografica » (*Betrachtungen zum Filmschaffen*) *editore M. Hesse, Berlino.*

Il volume tratta dei vari aspetti della produzione cinematografica e del suo sviluppo ideale, attraverso un attento esame delle maggiori difficoltà e lacune dell'attuale cinematografia; sono riportati tra l'altro vari articoli che l'autore aveva già precedentemente pubblicato su giornali tecnici cinematografici e che furono a suo tempo largamente riportati in questa rubrica.

Il Dr. Hippler raccomanda sopratutto a coloro che si avvicinano alla cinematografia di farlo con spontaneità e con amore, in quanto essa non ammette i tiepidi e gli indifferenti; il film ha solo grandi amici o grandi nemici.

La cinematografia, afferma l'autore, è come una bella donna, che sa ammaliare e incatenare, ma che pretende la dedizione completa, pronta sempre a deludere chi vi si applichi superficialmente e senza passione artistica. Come una bella donna, il film vuol essere trattato con garbo ed estrema sensibilità.

Nè vale per esso l'esperienza acquisita in altri campi artistici, in quanto i confronti vanno fatti con estrema cautela perchè il cinema à particolari leggi ed esigenze come le hanno la letteratura, il teatro, la pittura. È necessario quindi conoscere i segreti del film, i suoi canoni estetici la sua peculiare essenza oltre che possedere il mestiere ed avere sensibilità politica.

Tutto ciò è reso ancora più difficile dal fatto che le norme estetiche della cinematografia non sono ancora tutte ben chiare e definite; si può anzi affermare che ogni nuova pellicola è una esperienza nuova e che gli stessi errori sono utili, in quanto mettono in evidenza ciò che non va fatto.

Del volume, che può essere considerato di massima utilità per coloro che studiano il fenomeno cinematografico in tutte le sue fasi evolutive, daremo prossimamente un'ampia recensione.

Società parastatale tedesca per l'esercizio dei cinema del Reich

Era stato già precedentemente annunciato in questa rivista la prossima costituzione di una società parastatale che avesse per tutta la Germania la supervisione dell'esercizio sale cinematografiche tedesche.

Con l'ordinanza del 12 febbraio ultimo, tale innovazione è un fatto compiuto con la costituzione della « Deutsche Filmtheater G.m.b.H. ». L'ordinanza è composta di quattro articoli il primo dei quali stabilisce che, a datare da un anno dall'ordinanza stessa, non sarà permessa la gestione di cinematografi a mezzo di persone giuridiche e che pertanto scaduto detto termine rimane prescritta la licenza di gestione per qualsiasi società.

Nei successivi articoli dopo aver ribadito che soltanto la società parastatale tedesca per l'esercizio dei cinema del Reich può, come Ente, amministrare dei locali, chiarisce però che anche persone fisiche possono gestirli sino ad un massimo di quattro locali; tale numero è ridotto a tre se uno dei cinema ha una capacità di 800 o più posti e ridotto ancora a due se si tratta di locali che hanno entrambi più di 800 posti a sedere.

La stampa locale nel commentare tali provvedimenti li giustifica mettendo in evidenza la necessità di avere un responsabile fisico nella gestione di un cinema adeguatamente preparato per un tale compito che, specialmente nelle attuali contingenze di guerra, riveste una speciale importanza e richiede particolare sensibilità.

Infatti è contemplato che i gerenti le sale cinematografiche debbano frequentare dei speciali corsi preparatori che li forniscano di tutti i requisiti che si desidera debbano avere.

Importanza del « Caso » in cinematografia

Già da tempo si svolge su « Film Kurier » una polemica sull'« abuso » e sull'« uso » che fanno gli scrittori di soggetti del caso più o meno fortuito, della fatalità, del destino, per risolvere più o meno comodamente, con maggiore o minore originalità, determinate situazioni. Nel prendersela con questo comodo sistema risolutivo i critici sostengono non essere felice la soluzione, in quanto se il caso è favorevole si provoca per l'interessato la considerazione di « uomo nato con la camicia »; se avverso, quella di « perseguitato dalla sfortuna », e qualche volta anche

di iettatore. Malgrado ciò in molti lavori cinematografici il caso è il protagonista principale: esso provoca le conoscenze più impensate, gli avvicinamenti più imprevisti, le soluzioni più liete e questo precisamente perchè la fantasia dell'autore non trova nulla di meglio.

A polemizzare al riguardo intervengono altri scrittori i quali affermano che essendo il cinema uno specchio della realtà della vita, esso deve tener conto di tutti i suoi elementi. Nella vita quotidiana il caso non ha forse la sua importanza, il suo peso? Se l'artista quindi vuol vivere la realtà della vita deve tenere conto anche del fattore caso, fatalità, combinazione più o meno fortuita.

Del resto, affermano costoro, la produzione classica à tratto largamente ispirazione dal caso, nelle sue realizzazioni: il caso di Edipo che incontra la sua madre dopo vent'anni; di Ifigenia che ritrova il fratello; e lo stesso per Goethe; per Shakespeare, ecc. e concludono: se il caso può dare, usato con criterio, un elemento di attrazione alla produzione cinematografica esso sia pure ben venuto e si continui quindi a farne uso.

TIRO A SEGNO SU SCHERMO

In occasione della festa della polizia del Reich, alla fine dello scorso mese di febbraio, il pubblico è stato ammesso ad un esercizio che lo ha particolarmente interessato; si trattava di esercitazioni collettive ed individuali di tiro a segno su figure mobili che venivano proiettate sullo schermo.

In questa occasione la stampa tecnica ha messo in grande evidenza la importanza che questo perfezionamento tecnico può avere nella formazione dei tiratori, specie nelle attuali contingenze, in cui è necessario istruire rapidamente e bene larghe masse di soldati.

UNA CONFERENZA DEL REGISTA FROELICH

Molto interesse ha suscitato una conferenza tenuta nei giorni scorsi dal noto regista tedesco Prof. Carlo Froelich sugli sviluppi della cinematografia, considerati al lume della sua esperienza personale. Esperienza di ben quaranta anni, in quanto il Prof. Froelich iniziò la sua attività cinematografica appena sette anni dopo i primi tentativi effettuati da Lumière e da altri studiosi dell'epoca.

La conferenza è stata tanto più interessante in quanto l'oratore ha esaminato dal punto di vista professionale del regista i vari problemi

dello schermo attraverso i tempi ed ha quindi fatto rilevare i vari problemi che i registi hanno dovuto risolvere via via che la cinematografia assurgeva sempre più a concreta forma di arte ed in dipendenza dei suoi sviluppi tecnici. Oggi, ha affermato il Prof. Froelich, il film è la risultante di una serie di attività, essendo necessaria la collaborazione dell'architettura, della musica, di una parte letteraria, del colore ecc.: attività che hanno la tendenza a sovrapporsi per dare un proprio carattere preponderante al film. Compito del regista è proprio quello di sapere coordinare gli sforzi, equilibrarli e disciplinarli per una risultante ideale.

Se ciò appare logico non è però così semplice realizzare questo equilibrio, che presuppone nel regista una piena confidenza e conoscenza dei vari problemi.

Secondo il Froelich, fattore essenziale è la collaborazione strettissima tra architetto e regista, iniziando qui la più importante fase della interpretazione cinematografica del soggetto.

Per quanto riguarda la interpretazione degli attori il regista afferma che tra le due soluzioni: quella della fedele esecuzione di un copione minutamente elaborato e quello della libera interpretazione, modificata ed adattata scena per scena, con la più grande possibilità di improvvisazione del regista, l'oratore ha affermato di propendere per il secondo sistema.

Per quanto riguarda il montaggio il Froelich sostiene che esso è tanto importante da poter essere considerato una « seconda regìa ».

UNGHERIA

Le novità nel settore cinematografico ungherese di questi ultimi tempi sono state: la istituzione di un corso d'insegnamento di estetica cinematografica all'università, tenuto dal docente Dr. N. Kispeter. Il corso ha destato grande interesse ed è molto frequentato anche dall'elemento femminile.

Importante, parimenti, la costituzione di un nuovo gruppo di produzione con nuovi stabilimenti facenti capo alla « Star Film Fabrik ».

Altra novità è stato lo scioglimento della Camera dello Spettacolo che è stata sostituita da cinque Camere autonome, rispettivamente per la cinematografia, il teatro, la musica, la letteratura, le arti figurative.

Molto interesse ha parimenti destato la creazione della Esperia-Film S. A. per la distribuzione dei film italiani in Ungheria che gestisce anche un proprio cinema, il « Forum Film Teater », uno dei più eleganti e frequentati della capitale magiara.

Tra le disposizioni più importanti in quest'ultimo periodo di tempo è quella che ha portato l'obbligatorietà della percentuale di film nazionali dal 25% al 33.3% e quella che proibisce il minimo garantito come clausola contrattuale di noleggio a percentuale. Altra importante disposizione è stata quella che ha reso obbligatorio la concessione di gestioni cinematografiche esclusivamente a ditte o persone espressamente autorizzate dal Ministero dell'Interno.

La produzione cinematografica ungherese è stata complessivamente di 42 pellicole che, unitamente alla importazione dall'Italia e dalla Germania hanno assicurato il fabbisogno di 150 film. Oltre alle 42 pellicole a lungo metraggio sono stati prodotti in Ungheria altrettanti documentari ed un centinaio di cinegiornali.

Gli incassi si sono mantenuti su un soddisfacente livello per i 714 cinematografi gestiti in Ungheria. Nell'ultima riunione degli esercenti e produttori si è messo precisamente in evidenza questo promettente andamento del mercato cinematografico, tenuto presente che malgrado le contingenze di guerra su trenta pellicole prodotte localmente cinque si sono risolte in perdita, dieci hanno coperto le spese, quindici sono state in netto attivo. Prima della guerra il rapporto era dato dalle cifre seguenti: 15 pellicole in passivo, 10 coprenti le spese, 5 in attivo.

L'investimento finanziario per ciascun film appare anche notevolmente accresciuto se si considera che mentre lo scorso anno soltanto due pellicole raggiunsero il costo di 200.000 pengo, attualmente sono parecchie quelle che superano i 300.000 pengo.

Promettente anche l'andamento della esportazione che ora è libera a tutte le case produttrici mentre sin dallo scorso anno era stata limitata a due sole case, la « Hunnia » e la « Majar Filmroda ».

CROAZIA

Durante gli ultimi mesi del 1941 la censura croata ha approvato complessivamente 154 film per un metraggio complessivo di 229.893 metri. Di questi 69 erano pellicole a lungo metraggio, 13 documentari, 33 cortimetraggi, 34 cinegiornali, 5 pubblicitari.

Nei film a lungo metraggio l'importazione dalla Germania supera lievemente quella dall'Italia, che è invece al primo posto per i documentari e cinegiornali.

La produzione nazionale croata è stata nello scorso anno di 14 pellicole di cui 5 documentari e 9 cinegiornali per una lunghezza totale di metri 4.845. Naturalmente si tratta di un inizio essendo intenzione delle locali autorità di dare un notevole sviluppo alla produzione cinematografica. L'ufficio che sovraintende alla produzione nazionale, alla sua organizzazione tecnica e amministrativa, alla supervisione della stampa cinematografica è uno dei servizi del Ministero della Cultura Popolare e della Propaganda in seguito al decreto 27 gennaio 1942.

L'ufficio stesso rappresenta la suprema autorità in materia di censura e rilascia le licenze per noleggio e l'esercizio cinematografico. L'esercizio è accentrato nella società « Croatia Film ».

d. t.

Gli intellettuali e il cinema

GEORGES DUHAMEL

Intermezzo cinematografico o il divertimento del libero cittadino

« Tutte quelle luci » accenna Pitkin, « è là che andiamo. È il cinema ». Poi mormora guardando il cielo: « Un cinema davvero splendido. Uno dei più grandi del mondo. Vedrete ».

Articola il « vedrete » con aria falsamente distaccata; osservo bene che si ringoia qualche cosa. Che questo cinema sia « davvero splendido » e ricco, il signor Pitkin ne prova una sorta d'orgoglio personale. Pitkin uomo intelligente e colto, Pitkin è fiero d'appartenere al grande paese che può edificare cinema sì considerevoli.

« È domenica » mi dice. « Bisognerà pagare un dollaro per posto. Tutta la gente che vedete far la coda, paga ugualmente un dollaro. Il cinema è una cosa democratica ».

È vero; questa gente paga carissimo il loro piacere favorito. Pagano caro il diritto d'aspettare, pigiati lungo il « building » sotto una fine pioggia mescolata a scorie di carbone, la loro ammissione nel santuario dei « movies », nel tempio delle immagini semoventi.

Siccome c'è folla e non rinunciamo al proposito, è forza maggiore che si prenda posto in coda, tra gli altri. La gente che compone la fila non parla, tutti pazientano, l'occhio appannato, già pronti alla ipnosi che li piglierà ben presto, nell'ombra incantata. Di tempo in tempo il palazzo sembra deglutire, ingoiare nei suoi bassi orifici un considerevole troncone di coda, la quale si riforma, e di nuovo si gonfia e si allunga.

Uno scuotimento ancora, ed eccoci nell'antro del mostro. È dove il pellegrino presenta l'obolo, il dollaro. È là che valletti in livrea principesca spartiscono la folla e la spingono a palate nel gozzo di Gargantua. A passo di corsa traversiamo spaziosi ridotti deserti. I passi sono smorzati da grandi tappeti d'imitazione orientale. Al muro, quadri nei quali riconosco le copie di copie di tele illustri e schifose. Su zoccoli, mille statue di materia plastica e translucida, che sembrano allusioni alla scultura greca, e che lampade elettriche illuminano dall'interno.

« C'è ricchezza » fa il signor Pitkin con aria ambigua, nel caso io ammirassi.

È vero. Un lusso da grande lupanare borghese. Un lusso industriale fabbricato. Un lusso uniforme che si può ritrovare da un capo all'altro dell'Unione, in tutti gli stabilimenti del medesimo genere. Ma non impegnamoci ora in oziose considerazioni e meditazioni. Eccoci di nuovo spinti, come animali da macello, fra cordoni di seta. Nuova coda, nuova attesa nell'esofago del mostro. Di cinque minuti in cinque minuti le porte s'aprono ed emettono, in una sbuffata di musica e di buio, una cinquantina di adulti che paiono anestetizzati, che escono dal piacere come uscirebbero dal ristorantore o dall'ufficio, con funebre indifferenza. Immediatamente gli spettatori satolli son rimpiazzati da un numero uguale di spettatori digiuni, perchè la sala rimanga completa. Passa qualche minuto, all'improvviso viene il nostro turno; siamo spinti nell'abisso d'oblio.

Ancora cordoni, guide, barriere di nuovo. Ancora valletti sdegnosi che ci guidano come gendarmi le reclute, al consiglio di revisione. Nuova sosta preliminare in attesa che si facciano posti liberi. Ma intanto siamo nell'interno del tempio, e possiamo vederne le immagini. Le quali passano là in fondo in una corsa fremente come lampi nell'uragano. E appaiono vicinissime. Esse dicono qualche cosa — senza dubbio. Una storia di cui non sappiamo nulla ancora e che non si può imparare subito. La folla intorno è quieta, mansueta, come sonnolenta. Di tanto in tanto ride, e si può capire allora che è una grande folla. Buon francese che sono, aspetto il mio posto a sedere e ci penso come a un mio diritto. Pitkin già partecipa. S'esercita a riconoscere i volti sospesi in fondo, nella notte. Pitkin è abituato. Indovina di colpo che la storia s'avvicina alla sua conclusione. Intendere il principio dopo aver inteso la fine, è la nuova maniera di leggere e di vivere. Ma tuttociò non compromette l'emozione americana. Chè! Lo spettacolo continua, come l'umanità, come gli astri nella loro rotazione. Questo spettacolo si prende dove si trova; si aspetta una rivoluzione completa e ci si ritira satolli. Ognuno ne ha per il suo dollaro; e ci si ritira saggiamente.

Se abbandono le immagini un secondo, se alzo gli occhi al soffitto, scorgo un cielo dove occhieggiano stelle e che nuvole percorrono leggiere. Beninteso è un cielo falso. E ci riversa una falsa impressione di freschezza. Poichè qui tutto è falso. Falsa la vita delle ombre sullo schermo; falsa la specie di musica sparsa su di noi da non so quali apparecchi torrentuosi e meccanici. E, chissà, falsa anche questa moltitudine umana che sembra sognare ciò che vede, e s'agita talvolta, sordamente, con gesti d'addormentato. Tutto è falso, il mondo è falso; io, non sono forse più io stesso che un simulacro d'uomo, una imitazione di Duhamel...

«... evidentemente, l'ufficiale della guardia ha schiaffeggiato questo libero contadino; ecco, e non è più sopportabile... ».

Io sento ancora tutte le parti del mio corpo ma comincio a non sentire più troppo la mia anima. È successo come dal dentista, il posto dell'anima mi è diventato duro, estraneo, dolorosamente estraneo. Forse me la strappano l'anima, come si fa dal dentista coi denti...

« ... che il contadino si rivolti, ne ha ben motivo, e che fugga la sua indegna patria, che imiti i suoi fratelli anziani e s'imbarchi a sua volta per la libera America... ».

Già non posso pensare più a quel che vedo. Le immagini si sostituiscono al mio proprio pensiero. La musica... è vero! Che è dunque questa musica? Si intende senza ascoltarla; essa scorre come il vento, passa come un insensibile vento. Andiamo, via: uno sfogo di protesta, e che io ascolti questa musica. Lo voglio, lo voglio. Io voglio ascoltare questa musica e non soltanto intenderla.

Lo pensavo giustamente: è falsa musica, è musica in conserva. Questa esce dal mattatoio della musica come le salsicce della colazione vengono fuori dal mattatoio dei maiali. Sì, dev'esserci là in fondo, da qualche parte, nel centro del paese, una immensa vasca di terracotta nera, a cavalcioni su di noi, sospesa sulle arcate d'un « elevated ». È là che si ammazza la musica. È sgozzata da negri come porcelli del « middle-west ». Essa è ammazzata da bruti stanchi, mezzo addormentati. E si squarta, si sala, si impepa, si cuoce. Questo si chiama « i dischi ». È la musica inscatolata nella scatola da conserva.

Attenzione, attenzione! riconosco... Che riconosco, dunque, gran Dio! Questo torrente limaccioso trascina tante cose. Raccoglimento; calma, ci vuole. Chiudo gli occhi per allontanarne le immagini, per ascoltare con intensità e severità. Ah, non sono ancora un ilota, io; non sono di qua, io. Io sono un uomo libero, faccio ancora quello che voglio. Io so ancora quello che so.

Ecco, è una sorta di pasta musicale anonima e insipida. E passa, corre. È colma di pezzi noti, scelti probabilmente per il loro rapporto momentaneo al « testo » cinematografico. I fidanzati debbono attraversare lo schermo, chè da questa melassa musicale sorge improvvisamente la marcia nuziale di Lohengrin. Dieci accordi, non più. Per quale miracolo inatteso si uniscono improvvisi alla sinfonia militare di Haydn? Forsechè lo schermo vomita una sfilata di fanteria? Apriamo gli occhi e verifichiamo. La cavalleria, ora; avrei dovuto pensarlo: ecco il primo « allegro » della sinfonia *in la* di Beethoven. Dopo, di nuovo, la filacciosa pasta intermediaria. E ora... parola mia, nessun errore possibile. È perchè lassù ci si abbraccia che questi macellai hanno osato infilarci quattro accordi del Tristano? E che? ahi misero! La sinfonia incompiuta!

Tesoro e vittima del cinema, povera sinfonia; e non è mai stata più gravemente incompiuta che qua. E che? di già il jazz? e non c'è nessuno che gridi allo scandalo, all'assassino? Questa folla sonnecchia, mastica gomma, rutta, sospira, molla una risata intestinale, digerisce nell'ombra contemplando le immagini isteriche. E nessuno grida all'assassino! chè qua si assassinano i grand'uomini. Tutte queste opere che noi dall'adolescenza abbiamo balbettato con tutto il cuore più ancora che con le labbra, tutti questi canti sublimi che, all'età dei grandi amori, furono nostro pane, nostro studio e nostra gloria, tutti quei pensieri che rappresentavano la carne, il sangue dei nostri maestri, li hanno spezzettati, spaccati, rotti, mutilati. E passano, ora, quali vergognosi relitti, su questo fiotto di strutto tepido.

E non c'è persona che gridi al morto.

Io stesso, io stesso non grido, io non dico parola. Tutto quello che amavo... Il rubinetto della musica è aperto.

E anche il rubinetto delle immagini; il quale continua là in alto, o piuttosto, là termina. Due volti cui l'ingrandimento mostra il trucco, la vasellina, il laido, lo sporco; due volti si avvicinano lentamente, e si uniscono, bocca su bocca. Parker P. Pitkin si sporge verso il mio orecchio, mormora:

« C'è una nuova legge; questo non può superare i sette piedi ».

« Che? Che cosa? ».

« Il bacio sulla bocca. Una volta questi baci duravano tanto che han dovuto fare una legge: non più di sette piedi ».

« Non capisco ».

« Ebbene non più di due metri e venti circa, sul nastro, sulla pellicola. È già considerevole, riflettete ».

Ma io non posso riflettere; troppo brusio, troppo movimento. La gente entra e esce senza posa; e nessuna evasione nel sogno è possibile. Non è, questa, una sala di spettacolo, è un vestibolo, una corrente d'aria, una piazza pubblica, una sala dei passi perduti, delle ore perdute, di tutte le speranze e di tutte le illusioni perdute.

La grande pellicola drammatica « sonora » finisce. Ecco il divertimento del music-hall, quello che per tutta l'estensione della Federazione, taglia di due in due ore, lo sfogo, l'effusione dei cinematografi. Da una fossa è sorta l'orchestra, rassomigliante, questa, a una orchestra che una potente elevatrice presenti su un vassoio. L'orchestra s'ingegna nei più puri e crudeli colori dell'iride. Talvolta grandi organi prorompono come in chiesa. Poichè il cinema rimpiazza tutto, procura tutto, contiene una sintesi di tutto. Appena calmatisi gli organi, cinquanta « girls », sorte in una luce feerica chimica, alzano la gamba e mostrano nude fino alla radice le cosce della pudibonda America. Non si fa che intravedere, tutto quanto dura trenta secondi. Le attrazioni si seguono in una frenesia di spinte vertiginosa. Bisogna che il cittadino non si annoi, cioè che non si risvegli dal suo sonno di ruminante. Venti secondi per il cantante di forza la cui voce smarrita stravolta nella enorme platea, farà presto misurare la potenza delle immagini parlanti. Trenta secondi, quaranta secondi per i giovani fantasisti dai calzoni « charleston », dal giacchetto corto, che sopraggiungono a passo di corsa, simboli viventi del giovane americano che gioca le sue probabilità, simpatico illetterato, rassegnato anonimo, fabbricato in serie, nelle notti standard, fabbricato per un difetto di malthusianismo nazionale.

Via, noi sognamo ora. Trenta secondi ai grotteschi musicali, dieci secondi all'acrobata. Andiamo. Andiamo! più svelto, più in fretta! Alla svelta, tutto quello che c'è, fuori il seguito! E il seguito del seguito. E che l'orchestra si rintani nella sua fossa; e che lo schermo lasci filtrare le onde evanescenti della pubblicità multicolore. Ah, le cronache d'attualità! L'ultimo discorso del Signor Hoover, discorso che sfugge con ordine da un sorriso di guance ben rase, ben piene, da un sorriso laborioso ma fotogenico. Poi, il cantante negro.

Un po' lungo, due minuti: un vero errore. Il professore di ginnastica, sorta di donna serpente che ci vuole insegnare a respirare. Ma che io non le possa insegnare ad essere bella! Andiamo, non addormentatevi, cioè non vi risvegliate. Ecco il « gran film ». Cominciamo a vedere il principio di questa famosa fine. Attenzione, ancora la musica. La cloaca musicale che trascina come bucce i detriti dei nostri sogni più belli. E di già le immagini; esse passano, è la parola adatta. Mentre l'opera degna di tal nome cerca di restare, esse passano, esse, queste immagini che non rappresentano la vita, ma un mondo a parte, il mondo-cinema, dove tutto è falso, arbitrario, assurdo. Le immagini di cui una qualunque isolata, immobile, appare per le sue proporzioni in scala, le sue dimensioni, il suo corso corrente, i suoi trucchi, i suoi accessori, i suoi costumi, le sue convenzioni, i suoi spolveri, la sua gesticolazione; appare, dico, come prodigiosamente estranea a quel che sappiamo della vita vera e vivente.

Stavolta, perfettamente rinfrancato, padrone di me come di questo miserabile universo, sicuro del mio giudizio, chiudo gli occhi e nel mio spirito ben stagno, impenetrabile, incorruttibile, istruisco piacevolmente il processo.

È un divertimento da iloti, un passatempo da illetterati, da creature miserabili intontite dal lavoro, dalle preoccupazioni. È, sapientemente avvelenato, il sentimento di una moltitudine che le potenze di Moloch hanno giudicato, condannato, e che finiscono di avvilire.

Uno spettacolo che non domanda sforzo alcuno, che non suppone alcun seguito nelle idee, nè solleva alcuna questione, nè affronta fermamente alcun problema, nè desta in fondo ai cuori alcuna luce, nè eccita nè promuove alcuna speranza se non quella ridicola di essere un giorno « star » a Los Angeles.

Il dinamismo stesso del cinema ci strappa le immagini sulle quali il nostro dormiveglia amerebbe arrestarsi. Come le peggiori carezze mercenarie, i piaceri sono offerti al pubblico senza che egli abbia bisogno di parteciparvi diversamente che per una debole e molle e vaga adesione. Questi piaceri si succedono con una rapidità febbrile, così febbrile che il pubblico non ha quasi mai il tempo di comprendere ciò che gli passa sotto il naso. Tutto è disposto perchè l'uomo non abbia modo nè tempo di annoiarsi, sopratutto! Non abbia modo di perpetrare atti di intelligenza, non abbia modo di discutere, nè di reagire nè di partecipare in una qualunque maniera. E questa macchina terribile, complicata, abbagliante, di lusso, di musica, di voci umane, questa macchina di abbrutimento e di dissoluzione si annovera oggi fra le più straordinarie forze del mondo.

Io affermo che un popolo sottomesso durante mezzo secolo al regime attuale del cinema americano, si incammina verso la peggiore decadenza. Affermo che un popolo inebetito dai piaceri caduchi o passeggeri, epidermici, ottenuti senza il minimo sforzo intellettuale, affermo che un tal popolo si troverà un giorno incapace di portare a buon termine un'opera di lungo fiato, di vasta portata, e di elevarsi, per poco che sia, con la forza del pensiero. Intendo, capisco benissimo che si ricorderanno le grandi imprese dell'America, i grossi battelli, i grandi « buildings ». No, un « building » si eleva di due o tre piani

ogni settimana; ci son voluti venti anni a Wagner per costruire la sua Tetralogia, una vita a Littré per mettere insieme il suo dizionario.

Mai una invenzione incontrerà, fin dalla sua nascita, interesse più generale e vivo. Il cinema è ancora nella sua infanzia, lo so. Ma il mondo intero gli ha fatto credito. Il cinema fin dal suo debutto ha infiammato le immaginazioni, riunito capitali enormi, conquistata la collaborazione dei savi e dei pazzi; ha fatto nascere, ha impiegato, usato innumerevoli uomini di talento, variati, sorprendenti. Esso ha, già possiede il suo martirologio, consuma una straordinaria quantità di energie, di coraggio, di invenzione. Tutto per un risultato irrisorio. Io dò tutta la cineteca del mondo, ivi compreso ciò che la gente del mestiere chiama pomposamente i loro « classici », per una operetta di Molière, per un quadretto di Rembrandt, per una Fuga di Bach.

Il cinema non è ancora un'arte. Io temo molto che esso abbia percorso una falsa strada sin dal principio; e che si allontani ogni giorno di più da ciò che considero arte.

Tutte le opere che hanno avuto qualche importanza nella mia vita, tutte le opere la cui conoscenza ha fatto di me un uomo, rappresentano prima di tutto una conquista. Ho dovuto affrontarle con aspra lotta, impegno; e meritarle dopo una fervente passione. Non vi è modo, fino a nuovo ordine, di conquistare l'opera cinematografica: essa si offre, si prostituisce. Non sottomette il nostri spirito e il nostro cuore a una prova. Ci dice di seguito tutto quello che sa. È senza mistero, senza sinuosità segreti difficoltà, senza profondità o sottosuolo, senza riserve. Essa si umilia si mortifica per intristirci, e ci procura sempre una penosa sensazione di inappagamento. Per natura essa è movimento, ma ci lascia immobili, appesantiti come paralitici.

Beethoven, Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Giorgione, Leonardo — cito a caso, ne ricordo sei: ce ne son centinaia, ecco davvero l'Arte.

Per comprendere l'opera di questi grandi uomini, per esprimerne in umore il succo, ho fatto, faccio sempre sforzi che mi innalzano sopra me stesso, e che giudico fra le più gioiose soddisfacenti vittorie della mia vita. Il cinema talvolta mi ha divertito, talvolta anche emozionato; mai mi ha chiesto di sorpassarmi. Non è un'arte, non è l'arte.

So che molti giovanotti, attirati, fascinati dal cinema, sentono oscuramente la sua insufficienza, i suoi errori, le sue miserie; e che cercano di trarlo fuori dal suo pantano. Io mi inchino davanti alle loro sofferenze avvenire, poichè le servitù del cinema sono ancora più pesanti, più crudeli che quelle del teatro.

In Francia, gli intellettuali e, notoriamente, gli scrittori e gli artisti, hanno gran parte nel brancolamento e nelle disavventure di questa maniera d'arte nata morta. Il cinema, da noi, ha fatto la sua apparizione in un tempo cui la morale romantica guidava ancora questa società di letterati e d'artisti che sarebbe abbastanza abusivo chiamare — in ogni circostanza — il mondo del pensiero.

Quali che fossero i suoi punti deboli, ridicoli, questa morale romantica aveva nobiltà. L'artista si reputava carico di grandi doveri, impegni, e di alte responsabilità; si attribuiva il privilegio di arbitrare i piaceri della folla, di

disapprovarli talvolta, e di farne, sempre, in nome dello spirito, una severa critica. Un tale artista aveva il suo cielo, le sue gioie; egli era fiero e si voleva puro. Si è riso molto di questa abitudine, ed è stato peggio.

A un momento, numerosi intellettuali, stanchi di irrigidirsi e di annoiarsi nella torre d'avorio, hanno gustato senza vergogna ai piaceri ordinari di quel popolo e di quella borghesia che avevano sì rigorosamente censurato. Hanno scoperto, insomma, che per le anime vacanti, vuote, il caffè-concerto, il cinema, non erano sprovvisti di risorse. Hanno qualche tempo tenuto il broncio contro il loro ventre, poi si son fatti arditi, rassicurati. Hanno risolutamente abbandonato i loro svaghi per divertimenti non vergognosi, senza dubbio, ma infruttuosi, ma volgari. E siccome bisognava salvare la parte dell'orgoglio, il prestigio, hanno ben presto pubblicato che il cinema era arte, poichè grandi artisti, artisti illustri ci si godevano, ci si dedicavano. Da qua, la letteratura di sciocchezza e di ampollosità che occupa tanto posto fra le riviste e fra la stampa. E nello stesso tempo si tranquillava quell'abbondante pubblico mezzo colto che non aspetta che una parola, un gesto, una scusa per sfogare senza rimorsi i suoi appetiti.

Mai arte veritiera ha conosciuto simili impedimenti. Gli intellettuali che frequentano e patrocinano il cinema gli chiedono rilassate ricreazioni ma guardandolo infangarsi nelle peggiori sciocchezze con una ammirevole disinvoltura. Hanno lasciato nascere e propagarsi un linguaggio derisorio, odioso, che irride il buon senso e l'armonia. Hanno accolto senza scoppiare dal ridere parole come « supervisionare » e « programmazione » di cui gli inventori meriterebbero la frusta in una repubblica saggiamente amministrata. Cosa più grave, hanno — ci torno sopra — hanno tollerato che il cinema, grande impinzatore di musica, smembri e degradi, per i suoi festini assurdi, le opere dei maestri, opere finora care alla « élite », e forzatamente rispettate dalle moltitudini che le ignorano.

Hanno lasciato pullulare in margine al cinema una sorprendere letteratura illustrata nella quale si incontrano non senza stordimento e maraviglia, per esempio, « Le Rouge et le Noir, inspiré de Sthendal ». A quando « Britannicus », in prosa e in dieci pagine, « d'après Racine »? Hanno — ma chi dunque, gran Dio? noi tutti forse, — hanno lasciato il cinema diventare il più potente strumento del conformismo morale, estetico e politico.

Lasciano oggi l'ondata cinematografica americana irrompere sul nostro paese per distruggervi per sempre le sorgenti di un genio venerabile...

* * *

« Siete stanco? » mi dice a bassa voce Mr. Pitkin. « Chiudete gli occhi... ».

« No » dico io. « Per niente stanco, il meno stanco del mondo. Anzi, al contrario, sveglio, ardente, furioso, punto. Usciamo, volete? ».

« Aspettate un momento » mormora Pitkin con aria trasognata. « Aspettate, almeno per la musica. Suonano ora qualcosa di vostro, di Debussy, credo. Sono dischi meravigliosi ».

« Caro Pitkin, scusatemi: me ne frego di questa musica. Il ''qualcosa'' di Debussy lo pesterò io, stasera, sul vostro piano, e vi spiegherò che cos'è... ».

« Chè! » dice Pitkin. « Questi dischi sono eseguiti esclusivamente da artisti eminenti. È la perfezione ».

« Pitkin, me ne frego della perfezione, stasera ».

« Come! Voi! Voi! Voi non amate più la perfezione... preferite forse sentire errori, sbagli, forse ».

« Sì! Sì! Sì!, errori viventi piuttosto che tutta questa perfezione morta ».

« Basta, silenzio » fa Pitkin. « Usciamo, poichè lo volete... ».

E noi usciamo, turbando tutta una fila di spettatori, trenta persone che godono là, vagamente, come sotto l'impero di un vizio segreto, e che da tanto tempo non sanno più nulla di che cosa sia la comunione.

Georges Duhamel

(*Traduzione di Renato Giani*).

Rassegna della stampa

PIRANDELLO E IL CINEMA

Riproduciamo qui il testo della conversazione tenuta alla Radio della Svizzera Italiana da Luigi Caglio il 27 febbraio 1942-XX.

Mente sovrana che cercò in aspetti disparati della vita moderna l'espressione di note costanti della natura umana, Luigi Pirandello afferrò la portata del cinema quale strumento di formazione intellettuale delle masse e a numerose realizzazioni filmiche diede un contributo non dimenticato quale soggettista. Nel 1919, quando la produzione cinematografica italiana avvertì il grave pericolo rappresentato dalle pellicole americane, e taluni industriali di larghe vedute ricorsero all'ausilio di eminenti uomini di lettere per ridare al film italiano il lustro d'un tempo, Luigi Pirandello fu insieme a Emilio Cecchi, Arnaldo Frateili ed altri fra i prescelti. Avvertiremo di sfuggita che il rimedio non riuscì allora efficace, dato che il contributo di tali scrittori si limitava alla stesura del soggetto e alla redazione delle diciture, ciò che, se conferiva maggiore dignità ai film, non immetteva nell'attività dei registi e degli attori quel coefficiente rinnovatore di cui avevamo bisogno per fronteggiare validamente la concorrenza dei film transoceanici col loro ritmo indiavolato. Per tornare al caso di Pirandello, ricorderemo fra gli adattamenti allo schermo di suoi racconti o romanzi al tempo del muto: *Il viaggio*, film ricavato dalla novella omonima diretto da Gennaro Righelli e di cui fu protagonista Maria Jacobini, e *Il fu Mattia Pascal*, di cui assunse la regia Marcel L'Herbier, mentre la figura di centro fu impersonata da Ivan Mosjoukine; un lavoro nel quale furono evidenti gli influssi della cinematografia d'avanguardia. Più numerose sono le opere realizzate dopo l'avvento del parlato: nel 1930: *La canzone dell'amore*, riduzione d'una novella, diretta da Righelli e interpretata da Dria Paola, nel 1932 *Come tu mi vuoi* (titolo dell'originale inglese: « As you deside Me »), una pellicola eseguita agli ordini di George Fitzmaurice col concorso di Greta Garbo, Erich von Stroheim, Melvyn Douglas, alla quale si rivolse l'addebito di non aver saputo approfondire i caratteri; 1933: *Acciaio*, pellicola per la quale il drammaturgo siciliano scrisse il soggetto, mentre Emilio Cecchi ne fu produttore e Walter Ruttmann il regista: un lavoro che ha passi di alto valore pittorico, segnatamente quelli che ci introducono nelle Acciaierie di Terni; nel 1936: *Ma non è una cosa seria*, dalla commedia omonima, di cui fu regista Mario Camerini, mentre la distribuzione artistica comprendeva in testa i nomi di Elisa Cegani, Assia Noris, Elsa De Giorgi, Vittorio De Sica, Ugo Ceseri, Umberto Melnati; nel 1937: *Il fu Mattia Pascal* in edizione italiana e francese delle quali erano interpreti principali Pierre Blanchar e Isa Miranda (una Miranda tanto fresca di spontaneità in confronto di quella affliggente donna fatale che vediamo in varii momenti di *È caduta una donna*) e regista Pierre Chenal; e *Pensaci Giacomino* con Angelo Musco, una favola che si attagliava mirabilmente ai mezzi straordinari del grande comico appariva troppo edulcorata rispetto all'acerbità del-

la novella omonima. Queste per sommi capi le pietre miliari della carriera cinematografica dell'autore dei « Sei personaggi »; ma già prima del 1919 lo scrittore era venuto a contatto col mondo del cinema e lo aveva studiato con singolare potere di penetrazione. La testimonianza di tale esame è costituita dal romanzo « Quaderni di Serafino Gubbio operatore », che vide la luce a puntate nel 1916 sulla « Nuova Antologia », sotto il titolo « Si gira ». Quel libro fornisce a nostro avviso punti di riferimento pregevoli per chi voglia rifare la storia della cinematografia italiana negli anni in cui essa conservava ancora una posizione di primato, anzi ci erudisce intorno a particolari della lavorazione dei film che erano allora comuni agli studi di tutti i paesi.

Sentite ad esempio Serafino Gubbio mentre illustra le sue funzioni. Dopo avere rilevato che nonostante la qualifica di operatore non opera nulla, egli dice: « Ecco qua. Colloco sul treppiedi a gambe rientranti la mia macchinetta. Uno o due apparatori, secondo le mie indicazioni, tracciano sul tappeto o sulla piattaforma con una lunga pertica e con lapis turchino i limiti entro i quali gli attori devono muoversi per tenere in fuoco la scena. Questo si chiama *segnare il campo*. Lo segnano gli altri; non io: io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta perchè possa indicare dove arriva a *prendere*, apparecchiata la scena, il direttore vi dispone gli attori e suggerisce loro l'azione da svolgere. Io domando al direttore: — Quanti metri? — Il direttore, secondo la lunghezza della scena, mi dice approssimativamente il numero dei metri di pellicola che abbisognano, poi grida agli attori: « Attenti, si gira: e io mi metto a girare la manovella ».

Tronchiamo la citazione per fare presente come Serafino Gubbio ci dia in queste indicazioni qualche saggio di nomenclatura filmica oggi ancora in uso: anche ai giorni nostri si parla di campi: di campi lunghi, di campi medii o mezzi campi, di campi totali, di controcampi e di campi paralleli; e il verbo *prendere*, o il suo iterativo *riprendere* è rimasto nel gergo dei cineasti nell'accezione in cui lo impiega il cronista del romanzo pirandelliano. L'eroina fatale e nefasta del racconto è un'attrice slava, Daria Nestoroff (non si dimentichi che in quegli anni negli studi italiani facevano furore Elena Makowska e la polacca Diana Karenne) e noi in questo personaggio scorgiamo le peculiarità del fenomeno del divismo al quale si addossò la colpa del declino della cinematografia italiana nei primi anni di quell'epoca che dovremo acconciarci a chiamare dell'interguerra. Molte dive di quell'epoca (e non solo italiane) sono rimaste nel nostro ricordo grazie alla scompostezza delirantemente ampollosa e magniloquente della loro mimica; ed ecco Serafino Gubbio narrarci che la Nestoroff, al contrario degli altri attori, ne prende sul serio le parti, e tanto più quanto più sono illogiche e strampalate, grottescamente eroiche e contraddittorie. E non c'è verso di tenerla in freno, di farle attenuare la violenza di quelle espressioni. Manda a monte ella sola più pellicole, che non tutti gli altri attori delle quattro compagnie presi insieme. Già esce dal *campo* ogni volta; quando per caso non ne esce, è così scomposta la sua azione, così stranamente alterata e contraffatta la sua figura, che nella sala di prova quasi tutte le scene a cui ella ha preso parte, risultano inaccettabili e da rifare.

Oggigiorno la sceneggiatura è per il regista una tabella di marcia alla quale non si possono fare deroghe senza avere discusso in proposito con l'autore della sceneggiatura stessa (con quello del soggetto si procede con maggiore disinvoltura) e col direttore di produzione. Ai tempi di Serafino Gubbio si procedeva più alla spiccia: il direttore (allora non si era ancora scovato il termine regista) era l'unico che fosse in possesso dell'intreccio e di questa sua scienza faceva avaro dono col contagocce agli interpreti, man mano si dovevano eseguire nuove scene. Accade così che Cocò Polacco, il direttore che vediamo fare il bello e il brutto tempo di queste pagine, si senta rivolgere da un attore a un certo punto questa domanda: « Ma scusi, Polacco, io sono il marito o l'amante? ».

È risaputo che in quegli anni le pellicole di talune dive italiane (la Bertini ad esempio) venivano acquistate dai noleggiatori esteri « a scatola chiusa », cioè senza previo esame: un segno questo della reputazione che godevano i cineasti italiani. Ma da parte loro questi ultimi dovevano adattarsi a talune esigenze dei pubblici stranieri. Anche di un simile stato di cose troviamo un riflesso nel romanzo di Pirandello il quale ci mostra il già menzionato Polacco tutto preoccupato di non urtare la suscettibilità morale degli spettatori inglesi. Ogni situazione che sembri arrischiata a Polacco viene da lui scartata — durante i colloqui che ha cogli autori — col pretesto che gli inglesi non ne vorrebbero sapere. « Oh no, quest'è un po' crudo — ammonisce il brav'uomo —. Dobbiamo sempre aver l'occhio agl'inglesi, caro mio ». E l'operatore a commentare: « Trovata genialissima, questa degli inglesi. Veramente la maggior parte delle pellicole prodotte dalla *Kosmograph* va in Inghilterra. Bisogna dunque per la scelta degli argomenti adattarsi al gusto inglese. E queste cose allora non vogliono gl'inglesi nelle pellicole, secondo Cocò Polacco ».

Abbiamo accennato più sopra al particolare che nel 1919 alcuni scrittori erano stati chiamati dai produttori a dare il loro concorso per risollevare il tono della cinematografia. Il fatto non era senza precedenti: basti citare il caso di Gabriele D'Annunzio che l'ing. Giovanni Pastrone, in arte Piero Fosco, aveva invitato a scrivere le didascalie di *Cabiria*, offrendo e versando un compenso regale per quell'epoca: 50.000 lire. Nel romanzo di Pirandello gli scrittori si recano agli studi, ma non perchè invitati, bensì per offrire i loro servigi. Sentite come li descrive, con scarsa reverenza, Serafino Gubbio: « Scrittori illustri, commediografi, poeti, romanzieri, vengono qua, tutti al solito dignitosamente proponendo la "rigenerazione artistica" dell'industria. E a tutti il Commendator Borgalli parla d'un modo, e Cocò Polacco d'un altro: quello, coi guanti da direttore generale, questo, sbottonato, da direttore di scena ».

Volete un esempio della diplomazia usata dall'impareggiabile Polacco per rifiutare un soggetto? Ascoltate queste sue parole indirizzate ad un autore: « Bellissimo! Ma questo, caro mio, è un dramma, un dramma perfetto! Successone sicuro! Vuoi farne una pellicola? Non te lo permetterò mai! Come pellicola non va: te l'ho detto, caro, troppo fino, troppo fino. Qua ci vuol altro! Tu sei troppo intelligente, e lo intendi ». E con questo profluvio di giulebbati « caro » e di altri complimenti il nostro navigatissimo cineasta rispedisce a casa i malcapitati autori.

Da parte sua Serafino Gubbio che, in questo momento, ci sembra fare proprie e più che mai le idee del romanziere, espone queste chiose: « In fondo, Cocò Polacco, se rifiuta loro i soggetti, fa pure un elogio: dice che non sono stupidi abbastanza per scrivere per il cinematografo. Da un canto, perciò, essi vorrebbero capire, si rassegnerebbero a capire; ma, dall'altro, vorrebbero anche far accettare i soggetti. Cento, duecento cinquanta, trecento lire, in certi momenti... Il dubbio che l'elogio della loro intelligenza e il disprezzo del cinematografo quale strumento d'arte siano messi avanti per rifiutare con un certo garbo i soggetti balena a qualcuno di loro; ma la dignità è salva e se ne possono andar via a testa alta. Da lontano gli attori li salutano come compagni di sventura ».

Il disdegno di un alto intelletto per una forma di trattenimento che solo in rarissime eccezioni aveva un vago contenuto d'arte non poteva trovare una manifestazione più vigorosamente severa. Ma il fatto che più tardi Pirandello consentì alla trasposizione sullo schermo di suoi racconti, romanzi e commedie sta a provare che la netta percezione di tutte le tare che viziavano la produzione cinematografica non abbia spento in lui la fede nelle possibilità d'ascesa artistica del film.

LUIGI CAGLIO

ALTRI GIUDIZI SU « CINQUE CAPITOLI SUL FILM » DI LUIGI CHIARINI

L'attività del Centro Sperimentale per la Cinematografia prosegue fervida ed instancabile. Il fatto che esso sorga, ormai, in quello che si può definire il quartiere cinematografico di Roma, là, verso il Quadraro, tra Cinecittà e l'Istituto L.U.C.E., sembra aver dato nuovo impulso all'operosità della nostra fucina di cineasti. Il bel teatro di posa annesso al Centro è definitivamente aperto ad ogni iniziativa industriale; in questo momento, anzi, vi sta, se non erro, realizzando un film una compagnia tedesca, a cui senza dubbio serviranno da garanzia gli ottimi risultati ottenuti con *La peccatrice* prima e con *Beatrice Cenci* poi. E questa di fornire ad allievi e insegnanti un magnifico materiale vivo per imparare ed istruire è una delle più indovinate iniziative della scuola.

Quasi a riprova, d'altronde, d'un tale spirito operoso, in questi ultimi mesi sono apparsi due interessanti libri ispirati a problemi cinematografici e i loro autori fanno parte, appunto, del corpo insegnante del Centro Sperimentale. Uno, anzi, intitolato *Cinque capitoli sul film* (Edizioni Italiane, Roma, 1941-XIX) è opera dello stesso direttore Luigi Chiarini, il quale del resto sovrintende anche ad una collana di studi cinematografici di cui il volume in questione fa parte. Il libro, come avverte l'autore in una breve prefazione di sapore polemico, consiste in una raccolta di appunti per lezioni da lui tenute al Centro ed espone, divise per capitoli, le sue idee sui cinque principali fattori dell'arte cinematografica, vale a dire il film come soggetto e regia, l'attore, il contributo del sonoro allo spettacolo filmistico, il problema morale nel cinema ed il suo problema industriale. Chiarini parte da una « concezione rigorosamente estetica del cinema »; nè v'è da stupire, giacchè egli, nei riguardi della Settima Arte, è e si vanta di essere un *puro*. Il che non significa già che egli non si preoccupi delle questioni cinematografiche più pratiche; ma egli è convinto che la soluzione di ogni problema dello schermo, tanto industriale, quanto commerciale, tecnico od organizzativo, sia possibile e soprattutto agevole solo attraverso la soluzione dei problemi artistici. Per conto mio, condivido pienamente questa sua convinzione. Il fatto che il cinema sia anche un'industria, non solo non esclude affatto che esso sia un'arte, non solo — se mai — valorizza l'importanza di tale arte, ma, anzi, implica che solamente il perfezionarsi di questo suo lato artistico potrà perfezionare il lato industriale. « È un luogo comune dire che sono le censure dei vari Stati che limitano la libertà artistica cinematografica... — asserisce giustamente il Chiarini —. La realtà è un'altra: che la libertà è tolta all'artista dall'industriale, il quale interviene nel processo creativo e pensa che un film, anche nel suo contenuto, possa confezionarsi come un'automobile (e dire automobile è forse troppo) o come un paio di stivali ». Il motivo per cui la produzione cinematografica americana raggiunge così raramente un livello artistico davvero notevole risiederebbe, secondo il Chiarini, anche nel pur notevolissimo livello organizzativo e tecnico e perciò industriale che il cinema americano ha raggiunto: « La ragione artistica tende a differenziare un film dall'altro; quella industriale tende, invece, all'opposto, cioè a uniformarli ». È evidente che l'arte cinematografica ha bisogno anche di industriali; ma con quest'*anche* si vuol intendere che l'industriale può tutt'al più affiancarsi all'artista, ma non mai sopraffarlo o dominarlo. Il compito dell'industriale cinematografico, conclude oculatamente l'autore, dovrebbe essere questo: « Diffondere *il* film e non *i* film. Il problema d'un editore è quello di avere la maggior tiratura possibile di ogni libro e non una grande quantità di libri diversi... È, insomma, ...una questione di qualità e non di quantità ».

Non meno chiare, assennate e coraggiose sono le idee del Chiarini per ciò che riguarda la morale nel film. « Le cose, come le parole del resto, — egli dice — non sono nè morali nè immorali... Non è, infatti, questa o quella morale che possa spaventare, ma l'assenza di una qualsiasi moralità ».

E più oltre: « Ora è da dirsi che i film tipo certe commediole posciadistiche, anche se non sono in alcun modo scollacciati, hanno un'amoralità fondamentali che li vizia; mentre altri lavori che contengono visioni ardite sono assolutamente casti, perchè appunto trasportano la vita con tutti i suoi aspetti, belli e brutti, su un piano morale ». Muovendo da questa attendibilissima teoria, Chiarini espone una sua acuta osservazione circa l'immoralità di quel *lieto fine* che troppo sovente si cerca, confondendo quasi sempre l'utile con la morale. In realtà un film è davvero morale « quando il pubblico piange per il buono; quando piange, si esalta, si commuove perchè esso è schiacciato e stritolato dal malvagio, quando per questo malvagio prova sdegno ed esecrazione ».

Dove però le idee del Chiarini mi sembrano un poco troppo personali, è quando egli si occupa del binomio soggetto-regìa. Secondo lui non si può parlare di buoni o cattivi soggetti, giacchè un film rispecchia unicamente le qualità o i difetti del suo regista. Egli cita, fra l'altro, l'esempio di un noto film americano *La danza di Venere*, il cui soggetto avrebbe potuto dar luogo alla realizzazione di un film artistico, se trattato cinematograficamente in altro modo; per contro cita i film di Capra che sono artistici nonostante la pochezza dei loro spunti. La questione è molto complessa e non credo si possa discuterla in queste rapide note. A mio parere, si tratta di una confusione di attribuzioni e di personalità; il regista non è e non sarà mai di per sè solo l'autore del film, ma soltanto il principale dei suoi interpreti, a meno che non abbia esplicato anche una precisa attività nella stesura del soggetto. E per soggetto io intendo la sceneggiatura definitiva, cioè la stesura di un racconto, commedia, romanzo o vicenda originale trattati in maniera rigorosamente cinematografica. Se, dunque, *La danza di Venere* è un film pulito, ma mediocre è perchè la sua sceneggiatura rispondeva ad un ideale di pulizia, sì, ma di mediocrità. Il più grande direttore d'orchestra del mondo non potrà mai dare ad uno spartito una bellezza che in esso l'autore della musica non ha saputo mettervi; al contrario, però, un Molinari, un De Sabata o un Guarnieri potranno valorizzare al massimo quel pregi squisiti che il musicista ha ideato. Tale, per conto mio, deve essere il compito del regista. E perciò io stimo si possa impunemente distinguere fra soggetti buoni e cattivi; e credo fermamente che un cattivo regista non potrà fare un bel film da un buon soggetto così come il migliore dei registi non riuscirà a fare un buon film da un soggetto brutto. Parlo, s'intende, di film belli o buoni dal punto di vista artistico, esulando da ogni concetto tecnico o commerciale.

Anche per quel che concerne il fattore « recitazione » non sono completamente d'accordo con Chiarini, soprattutto nella sua differenziazione fra l'attore di teatro e quello di cinema. Quando egli, ad esempio, dice che un lavoro teatrale interpretato da attori diversi rimane fondamentalmente la stessa cosa, mentre un lavoro cinematografico con differenti attori diventa una cosa assolutamente diversa, mi sembra che egli nel caso del teatro confonda lo spettacolo col testo letterario e in quello cinematografico si occupi soltanto della visione sullo schermo. Ma la sceneggiatura della *Grande Illusion* (per citare uno dei suoi esempi) rimane ugualmente un'opera d'arte anche senza pensare che i suoi interpreti erano Stroheim e Gabin; allo stesso modo (se pur con le debite proporzioni) per cui resta un'opera d'arte l'*Amleto* o *La locandiera* anche astraendoci dall'interpretazione di un Emanuel o di una Duse. Se la sceneggiatura dei *Promessi Sposi* sarà stata concepita artisticamente, il fatto che Gino Cervi o Armando Falconi siano o non siano un bravo Renzo e un indovinato Don Abbondio nulla toglierà al valore degli sceneggiatori. Se mai, toglierà pregio allo spettacolo; esattamente come lo toglierebbe all'*Amleto* la rappresentazione d'una compagnia di cani.

Ma a parte questa lieve disparità d'opinioni — cosa d'altronde affatto personale — il libro di Luigi Chiarini è tutto piacevole e saporito e dimostra, in particolar modo, un vivo e appassionato amore per il cinema.

Sì che, per questo solo, merita d'essere letto ed apprezzato.

DINO FALCONI

(*Il Popolo d'Italia* - 27 nov. 1941-XX).

* * *

Il cinema è un'arte o un'industria? Ecco una questione intorno alla quale si discute dai primi anni del secolo, e la sua soluzione integrale appare tuttora più ardua di quella del problema filosofico che ispirò il famoso dubbio ad Amleto. Che sia un'industria è cosa pacifica: lo dicono a chiare note le somme favolose investite nella produzione del film, l'enorme quantità di gente che vive sul lavoro delle varie cinecittà del mondo, e la natura stessa della maggior parte delle pellicole, le quali mostrano di obbedire prima alle leggi del commercio e poi a quelle dell'arte, se per queste ci resta posto. Ma che sia anche un'arte — arte derivata da altre, ma con caratteri suoi particolari, non soltanto meccanici — può essere dimostrato con argomenti non meno probanti di quelli che valgono per i suoi aspetti industriali; e lo affermano a gran voce gli esteti, ma per lo più con ragioni astratte che trascurano la realtà del cinema legata a una quantità d'esigenze tecniche ed economiche, e non indicano per quale via quest'ultima arrivata tra le Muse può giungere a sedersi degnamente nel consesso delle sue maggiori sorelle, già collaudate da trenta secoli di civiltà artistica.

Con un'intelligenza e una competenza che, in fatto di studi su questa materia, sono qualità alquanto rare, tratta del cinema come arte Luigi Chiarini nei suoi *Cinque capitoli sul film,* poco indugiandosi in discorsi di carattere generale, ed esaminando invece particolarmente ed ordinatamente le varie questioni di ordine estetico e tecnico che si riferiscono al film, così da formare un vero e proprio trattato sull'arte cinematografica, condotto con un ragionamento così serrato ed omogeneo da non lasciar avvertire l'origine frammentaria e occasionale del libro, ricavato da scritti polemici e da lezioni tenute dal Chiarini agli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Piace nei *Cinque capitoli* la fermezza e il calore delle idee con cui il Chiarini sostiene le sue argomentazioni in favore di una produzione cinematografica concepita e attuata con criteri artistici; argomentazioni che, se non vogliono essere una decisa battaglia de « l'arte per l'arte » — che in siffatta sede sarebbe una pura utopia — mirano però a liberare il cinema italiano da consuetudini e pregiudizi che lo snaturano e l'avviliscono, togliendogli l'apporto dei suoi più tipici mezzi espressivi. Piace meno codesto calore dove scopre uno spirito polemico che talora deforma i giudizi altrui per avvantaggiarne i propri, o esce in affermazioni troppo generiche, che meriterebbero un approfondimento.

Così dove il Chiarini dice che, se il cinema italiano vuole affermarsi, « deve tornare alla forma, deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema ». La qual cosa sarebbe perfettamente giusta, perchè non c'è un contenuto senza una sua forma e viceversa, se poi il Chiarini, dando un valore esclusivo alla profondità spirituale con cui il regista ha sentito un « soggetto », non sembrasse trascurare del tutto il valore dell'idea da cui lo stesso regista ha tratto la sua ispirazione. Dice il Chiarini: « Molti deplorano gran parte delle commediole cinematografiche attuali per la vanità e leggerezza del loro contenuto: ebbene, pensino costoro ad alcuni film di Capra, che, pur nella loro levità, sono pieni di finezza psicologica, di umanità e di sottile ironia. Ma qui ci troviamo di fronte non ad un mestierante, ma ad un artista. Ed è proprio vero che i soggetti non si inventano ma si scoprono ». Proprio vero; ma questo che prova? Prova forse che non esiste quella « crisi di soggetti » che il Chiarini nega? E che cosa sono quella « finezza psicologica », quell'« umanità », quella « sottile ironia » dei film di Capra, se non i « soggetti » dei film di Capra? Forse che la finezza psicologica, l'umanità, l'ironia, sono cose puramente visive, espresse da una qualunque successione di immagini, o non piuttosto ciò che, attraverso quelle immagini, si esprime

da certe situazioni, da certe parole, da certi atteggiamenti, da certi silenzi che, pur con mezzi espressivi diversi, sono materia di racconto così per il cinema come per la letteratura?

Ma forse il Chiarini vuole intendere che tutto ciò che si vede nei film di Capra (prendiamo, ad esempio, *Accadde una notte*), a parte il solito spunto iniziale d'un giovane e d'una ragazza che si incontrano, è prodotto della fantasia, della sensibilità, dell'umanità di Capra? Che egli ha messo i due giovani in quella particolare situazione, ha fatto dire loro quelle certe parole, ha dato alla loro avventura quella particolare atmosfera? E allora diremo che Capra, oltre che il regista, è anche il soggettista di *Accadde una notte*. Chi siano gli autori dei soggetti dei nostri film, se dei registi o degli scrittori, a noi non importa, purchè i film siano buoni. Vada per i registi; vuol dire che saranno dei registi-poeti, degli « scrittori per immagini ».

Un'altra cosa noi dicemmo in un articolo pubblicato alcuni mesi fa su queste colonne; e il Chiarini, riprendendo un paio di frasi di quello scritto avulse dal testo, travisa completamente il nostro pensiero. Dice egli infatti: « A proposito di questo equivoco un letterato ebbe a scrivere tempo fa: "Il lavoro dell'autore d'un soggetto, una volta il soggetto riconosciuto come buono, dovrebbe essere rispettato". Perchè per lui — per il letterato, evidentemente — non si trattava di creare un film ma, come si dice nel gergo dei soggettisti, di realizzare un soggetto. Partendo da questo equivoco poteva anche concludere: "Non si capisce perchè sia permesso fare nel cinematografo quello che non si può fare in nessun'altra arte". Ma che diavolo d'idea hanno dell'arte questi letterati e scrittori cinematografici? Qual'è l'arte in cui il creatore non sia anche il creatore della forma? E la forma del cinema è forse rappresentata dalle 10 o 20 cartelle che dànno uno spunto, un ambiente, una trama? ».

Nossignore: quelle poche cartelle non sono il film; sono soltanto il paesaggio o la figura che il pittore trasforma in un quadro, lo stato d'animo che suggerisce al poeta l'idea d'una lirica. Ma il poeta e il pittore l'opera d'arte se la creano secondo l'ispirazione che va loro dettando dentro, senza intrusioni altrui; invece nel processo di formazione, ed anche in quello della realizzazione d'un'opera cinematografica, sono in cento a metterci le mani, a dar consigli, a rifare il già fatto: coi bei risultati che tutti sanno. Gli autori del soggetto — solo a giudicare dai nomi che compaiono sullo schermo — vanno per lo meno a coppie, quelli della sceneggiatura e dei dialoghi a squadriglie; senza contare le modificazioni che al lavoro in atto del regista saranno venute apportando le tante persone interessate al successo finanziario del film. E qual mai opera d'arte può nascere da una siffatta collaborazione? Perciò noi scrivevamo: « Se il cinema fosse un'arte, il lavoro dell'autore d'un soggetto, una volta il soggetto riconosciuto come buono, dovrebbe essere rispettato: *egli dovrebbe vedersela solo con lo sceneggiatore e col regista* ». Il che equivale a dire che il regista se la deve vedere solo con lo sceneggiatore e con l'autore del soggetto, estromettendo i suggerimenti e i rifacimenti di tante altre persone che non possono che snaturare la sua emozione artistica. Letterati, ahimè, e troppo spesso cattivi letterati, tutti questi collaboratori che fanno a cento mani sceneggiature, dialoghi, e chi più ne ha più ne metta. Come se un cattivo commediografo potesse diventare fine e intelligente quando fa parlare i personaggi d'un film; come se un cattivo romanziere potesse acquistare fantasia, sensibilità e umanità, quando manomette una sceneggiatura cinematografica che il regista avrebbe potuto farsi da sè.

In sostanza noi intendevamo precisamente di portare una pietruzza a quell'edificio di un cinema inteso come arte, liberato dagli interventi dell'incompetenza, della faciloneria e dell'affarismo, che il Chiarini giustamente deplora; quell'edificio alla cui faticosa costruzione egli dedica il suo libro. Vero è che il Chiarini ritiene possibile quella collaborazione, e afferma che il regista di tutti quei collaboratori « si serve e li fa

partecipi della creazione in quanto li immette nella visione di quell'unico film che è l'opera che si va creando ». Su questo punto noi ci permettiamo di essere di parere diverso. Il regista può servirsi di quante persone vuole per il lato tecnico; ma per il lato artistico l'opera non può essere che il risultato di una sola mente, di una sola emozione, di una sola sensibilità: quella che risulta dalla stretta ed esclusiva collaborazione tra il regista e l'autore del soggetto. Se nella creazione d'un film si può essere in tanti ad avere delle idee, e a suggerire episodi, e a inserire delle battute di dialogo, e a risolvere una situazione in un modo piuttosto che in un altro, il risultato non potrà essere mai una vera opera d'arte; o sarà un'opera d'arte d'un genere inferiore.

ARNALDO FRATEILI

(*La Tribuna*, 13 dicembre 1941-XX).

* * *

Un amico di redazione ci ha inviato il volumetto *Cinque capitoli sul film* di Luigi Chiarini, con alcune annotazioni sul Capitolo IV « Il problema morale ». Non ci sembra di dover attribuire soverchia importanza a quanto in esso vi è esposto, dopo la esauriente confutazione delle idee basilari, fatta da Padre E. D. Ruggi su *Rivista del Cinematografo,* A. XIV, n. 4. In forma più estesa, si tratta di un rimaneggiamento della nota consimile apparsa anonima su *Bianco e Nero* A. IV, n. 11-12.

L'intonazione polemica, precisata nella fascetta della pubblicazione stessa, scopre la mira di agitar le acque a qualunque costo: a costo anche del grottesco come quando si tenta di filosofeggiare, parafrasare o avvalorare taluni concetti, riportando citazioni di « astri » che dovrebbero riflettere qualche luce sulla opacità dell'autore.

Se la stesura del capitolo fosse avvenuta prima del presente immane conflitto bellico, l'esterofilo atteggiamento dell'autore, vero e proprio altoparlante delle ben note e dissolventi teorie estetiche francesi, potrebbe anche venire scusato. Ma, dopo i tristi effetti da queste prodotti, tale concezione ci sembra assolutamente sfasata, superata, ridotta ad una anacronistica posa personale.

Pertanto, mentre non torneremo su ritriti argomenti mille volte ribattuti, anche di recente, sul nostro giornale, ci sembra alquanto strano che un artista, letterato, filosofo, ecc., quale si presenta l'autore, abbia preferito scegliere la metodica carriera impiegatizia — questa avrebbe potuto incanalarlo anche in tutt'altro settore — e rassegnarsi a divulgare idee non certo originali.

Proprio in questo suo fortuito ingresso nell'ambiente del cinema, risiede la causa prima della sua incomprensione dei pericoli derivanti dall'influsso nocivo di talune pellicole sui giovani e sulle masse.

La sua dialettica è imperniata sulla presunzione d'essere un artista: di una autorità che, fino a più concrete e solide prove, si limita ad una opinione, per quanto rispettabile, puramente personale.

Ora, pur ammesso il legittimo desiderio di farsi valere, questo non richiede, anzi fra gente sensata esclude, l'irridere e dileggiare istituti e persone soltanto perchè di opinioni contrarie. Tale atteggiamento scopre una sostanziale mancanza di serenità e tradisce intendimenti d'altri tempi.

Non daremo alle sue parole più peso di quello che meritano; ma, poichè nella prefazione è precisato che il libro « raccoglie appunti per lezioni » dall'autore « tenute agli allievi del Centro sperimentale di cinematografia », non possiamo nascondere che la loro diffusione in aule frequentate da giovani, non sempre a sufficienza preparati per studi ed età, non riguarda soltanto quel più o meno sullodato desiderio dell'autore di farsi innanzi.

Il Centro sperimentale italiano di cinematografia, ha un pubblico còmpito ed una pubblica responsabilità. Se siamo bene informati, dovrebbe avviare i giovani di ambo i sessi alla carriera cinematografica, istruendoli nei vari settori tecnici e artistici. I suoi corsi, quindi, dovrebbero aumentare la cultura degli allievi nel campo dello scibile con attinenza specifica al cinema, non trasformarsi in palestre pseudo-filosofiche, a carattere tendenzioso e polemico.

Su queste colonne, mai fu espressa una parola in attinenza ai programmi dei corsi svolti al C. S., in quanto ritenevamo fossero di stretto carattere teorico-pratico. Crediamo di non dover tacere ora quando apprendiamo la loro struttura, così come il suo direttore stesso si compiace render nota.

Al C. S. affluiscono giovani con il consenso di genitori fiduciosi; noi medesimi abbiamo indirizzato vari lettori, desiderosi di avviarsi al cinema con un'adeguata preparazione teorico-pratica (su queste colonne, se ben rammentiamo, fu pure suggerito un piano per valorizzare i migliori elementi); a maggior ragione quindi richiamiamo l'attenzione dei competenti perchè una palestra cinematografica non si presti ad esercitazioni di ben altro genere.

Oggi il Chiarini, a quanto narrano le cronache, affronta il cimento della regìa. Come cultori di cinematografia — dal nostro animo esula ogni preconcetto — facciamo voti perchè superi la prova brillantemente; ma, nel contempo, ci auguriamo ch'egli cada in contraddizione con se stesso: cioè, sappia realizzare un'opera di vera poesia, monda da ogni crudezza, adeguata all'ora presente, alla sensibilità italiana.

S'egli riuscisse, nella prova, c'è da sperare lasci la penna o, per lo meno, la divulgazione di certe idee ardite le quali, seppure espressione d'una personale tendenza — cioè, non di personalità autorizzata — investono ben più vasti orizzonti, della polemica artistica.

A snebbiare talune menti, suggeriamo di meditare sulla nota « La morale e il bello » pubblicata in prima pagina il 12 dicembre.

A. Li.

(*L'Osservatore Romano*, 21 dic. 1941-XX).

* * *

Se ci capita di leggere un libro di estetica che contenga per massima parte idee che già sono note, o per lo meno che sono state più volte espresse o dovrebbero già essere nella mente di tutti quelli che si dedicano in modo particolare alla pratica o alla critica dell'arte a cui più particolarmente si riferisce il libro; e se queste idee furono già per l'innanzi bandite dallo stesso che ora le torna a presentare, e in mille occasioni, da lui direttamente o da quelli che la pensano come lui, illustrate, ribadite, difese, e, ciò che più conta, applicate: se insomma ci capita, leggendo un libro non di imparare ma di ripassare una lezione, ci vengono spontanee alcune supposizioni. O l'autore ritiene che le idee non furono in passato espresse con sufficiente chiarezza, e mai nella loro integrità, e con quella serenità di mente che non era consentita dal calore della scoperta ma che ormai la consuetudine permette; oppure che esse furono espresse un po' troppo preziosamente, e quasi soltanto per coloro che si impicciano di filosofia e con una certa freddezza dogmatica; e andò quindi mancato uno degli scopi essenziali, che era di portare quelle idee a contatto col pubblico o almeno col maggior pubblico possibile; o che, quantunque le idee fossero già nella veste migliore per essere diffuse, chiare in sè e chiare nella forma, non apparivano tuttavia ancora entrate nella mente dei più; e per le troppe manifestazioni d'ignoranza al loro riguardo e l'importanza loro era opportuno insistere, cercando eventualmente di essere più semplici, più pratici. Questa ultima supposizione è quella che ci è parsa la più giusta nei confronti del libro recente di Chiarini, il quale, a quel che sembra, pensa giustamente che la folla dei cineasti e degli spettatori non è molto pensierosa della sua istruzione e non trova gran consolazione a frugare nelle carte passate; e deve essere assalita, per il suo stesso vantaggio da una apparenza di novità, anche se la novità non è più tale per tutti. C'è quindi in questo libro di Chiarini, oltre a una serietà di studioso, che cerca per le sue idee una forma più stringata, più corrente, più risolutiva, il pensiero di servire ai più, di far qualcosa di utile in larga sfera; felice proposito, che può servir d'esempio alla schiera rissosa e schiva degli esteti. Si vuol mostrare al pubblico ignaro e restio, che l'estetica non è una esercitazione infruttifera, ma una palestra di arte; che le sue conclusioni possono

riversarsi beneficamente anche nel terreno della pratica.

Una volta riconosciuto questo, se mi viene in mente di esprimere idee personali riguardo alle teorie di Chiarini, mi assale uno scrupolo. Se le cose stanno così, come posso in coscienza fare qualche appunto a questo libro e esprimere alcune mie, non dirò obiezioni, ma lievi aggiunte, lievi emendazioni che mi viene da fare al pensiero di Chiarini, che pure in tanta parte faccio nostro? Perchè questa inutile pignoleria? Meglio celebrare questo libro senza riserve, meglio contribuire a diffonderlo, anche se non tutto quello che dice mi pare esatto, o almeno completo; meglio riassumere, propagandare il libro, che perdersi nel labirinto di distinzioni troppo sottili che hanno sì, anche le mie, un certo significato pratico, ma che potrebbero essere interpretate come un segno che queste idee di Chiarini non possono di diritto figurare quel che vorrebbero essere: una definitiva messa a punto, detta col tono di chi ha già ascoltato le obiezioni e le ha riconosciute vane, e che porta ora, con ragione, le sue idee a conoscenza del pubblico, di quello almeno che non ha dimostrato ancora di capirlo. Preferirei quindi riassumere le idee di Chiarini; ma siccome le idee stesse sono già nel libro nella forma più stringata e conveniente cederò alla tentazione e azzarderò qualche riserva o qualche appunto; qualche brevissimo cenno di dissenso che non può trovar qui, naturalmente, la miglior sede per essere sviluppato con l'ampiezza che meriterebbe.

Una teoria sulla differenza fra attore teatrale e cinematografico che ha ispirato la forma di insegnamento di recitazione del Centro sperimentale, viene ribadita in questo libro; l'attore cinematografico crea e quello teatrale interpreta. E lo si dimostra ineccepibilmente, senza nessuna pretesa di scoprire il nuovo e nessuna volontà di sbalordire con ragionamenti troppo evoluti. Si è condotti senza parere ad ammettere la giustizia della distinzione. Trovo infatti verissimo che l'attore cinematografico senta in sè una maggiore libertà e anche una maggiore [illegible]bilità nel momento di dover recitare davanti alla macchina, perchè veramente le sue espressioni in quel momento divengono eterne; entrano a far parte di un complesso stabile, vincono il tempo. A teatro lo stabile, l'imperituro, c'è già, e non gli si può aggiunger nulla. Lo si può far nostro, percorrendolo in una successione di minuti ma alla fine non resta nulla di suo in noi, nè nulla di nostro in lui. Questa è dunque interpretazione, e non creazione. Però osserverei innanzi tutto che è difficile, ora che la regìa sta assumendo una funzione di primo piano, ragionare sull'attore prescindendo dal regista. Perchè se è veramente il regista colui che deve dare l'indirizzo complessivo, lo stile di una qualsiasi forma rappresentativa, ecco che tanto l'attore teatrale che quello cinematografico divengono due interpreti della volontà di un altro uomo; o anche creatori dei fantasmi di un altro uomo, e non importa se costui nel caso del teatro trae i suoi fantasmi dalla lettura di un copione preesistente. Quindi le parole « interprete » e « creatore » non bastano a fissare le differenze. In secondo luogo distinguerei fra due forme di creazione. Si può creare nel senso di far qualcosa che resterà, che sarà parte essenziale di qualcosa di stabile; in questo senso l'attore cinematografico crea. Ma v'è un altro creare; il rivelare uno stile. Lo stile proviene dalla sensibilità di un artista, il quale se dovesse definirlo non saprebbe nemmeno lui come fare; sente quel che porta in sè ma non lo sa definire. Leggendo alcune delle stupende descrizioni di quadri del Longhi, abbiamo avuto a volte l'impressione che il critico ci avesse veramente rivelato lo stile; e volevamo fissarcelo nella memoria. Vano sforzo! Non ci restavano tutt'al più che degli smorti concetti. Ma se si rileggeva il complesso, ecco che la impressione ci riprendeva. Il che dimostra quanto sia cosa sfuggevole a concretarsi a parole, quel che diciamo stile.

Quando si parla di mondo morale o si intende di mondo personale, e allora nessuno potrà comunicarlo; o di complesso di idee etiche e allora siamo fuori dalla personalità dell'arte. Nella creazione cinematografica questo stile è affidato a minime sfu-

mature, a tanti piccoli particolari di cui il regista stesso non misura il valore emotivo, che « sente » in sè e che l'attore non può immaginare; allora che dobbiamo concludere? Che l'attore non può creare, a meno che non sia il regista di se stesso; perchè non può capire quale funzione nei rapporti dello stile possa avere un minimo dettaglio della sua arte; e dall'arte alla non arte sovente passa un nulla. Se l'attore sarà il regista di se stesso, allora potrà creare; ma come attore resterà uno strumento di se stesso come creatore. L'attore non può sapere dove esattamente risieda lo stile; e quindi gli sfugge quel minimo che lo possa eventualmente portare alla creazione artistica.

E come non può collaborare l'attore allo stile, così non può collaborare nessun altro; uno solo lo crea. Il cinema non è quindi arte di collaborazione, riguardo allo stile, anche se rimane un'arte di collaborazione nel senso che gli artisti che contribuiscono al sorgere del film, creano tutti: ma creano il film, non lo stile. È questa una obiezione a Chiarini? Piuttosto una precisazione; che non infirma per nulla sia le basi della sua teoria, e non ne critica l'applicazione. Un'altra avrei da farne a proposito del primo dei cinque capitoli: il soggetto cinematografico; ma la rimandiamo a successiva occasione.

ADRIANO MAGLI

(*Architrave*, Gennaio 1942-XX).

* * *

Compiere una polemica nei rigorosi limiti d'un'affermazione estetica che la portata stessa della polemica superi nella totalità, non è possibilità a molti concessa. Anche a voler non considerare il fatto che in termini di puro, genuino ed essenziale cinematografo ben pochi si esprimono (e per null'altro che questo: che nel mondo dell'immagine è difficile penetrare, e molto più di quanto comunemente si creda) un libro come questo, scritto da una persona quale il Chiarini (Direttore del Centro Sperimentale di Roma), finalmente ci permette invece di entrare nel mondo di cui dianzi si parlava. In altri termini, l'argomentazione svolta dall'autore vale intrinsecamente: partendo da una posizione d'attacco (almeno il più delle volte) Chiarini riesce ad oltrepassare i propri presupposti per giungere alla definizione teorica. Il notevole di questo processo consiste appunto, e subito lo si percepisce, nel penetrare nell'astratto, nel raggiungerlo pur tenendo solidamente fissi i piedi al suolo. In altri tempi, lo stesso fenomeno si verificò per l'autore di « Film e fonofilm »; e in rapporto a questa direttiva orientatrice, si pensi al come l'Arnheim solo per il non possederla sviò decisamente, uscendo dal seminato, come suol dirsi (es. « Nuovo Laocoonte »): essenziale è quindi il muovere dall'esemplificazione (intesa non come concessione didascalica) alla teoria, e non seguire il cammino inverso. L'arte solo esiste — lo sappiamo — in quanto ad un certo istante si è materializzata in « forma » specifica (qualcuno, il Lessing ci pare, sostenne che anche senza mani Raffaello sarebbe stato un grande pittore. Ma che significato avrebbe avuto la sua opera, se non un'ammissione potenziale?); e significativo è che inizialmente il volume del Chiarini dovesse recare il titolo di « Il film come assoluta forma »: anche perchè malgrado il mutamento, resta questo l'assunto fondamentale dello scritto.

Siamo qui in un gioco di valori tale che, pur valendosi dei precedenti apporti (specie di quelli pudovkiniani), riesce a inoltrarsi su terreni ancora inesplorati, malsicuri, con equilibrio e chiarezza. Se infatti Pudovkin diceva: « La forma plastica deve essere sempre, e fin dal primo momento, dinanzi agli occhi dell'autore », Chiarini specifica « nasce, dunque, il soggetto, in definitiva, col film e cioè nella mente del regista che intuisce la creazione già nella sua forma assoluta »: siamo cioè passati da un piano empirico ad uno estetico, ovvero alla giustificazione dell'evidente fatto nel senso artistico esclusivamente.

Se in prevalenza polemico è il primo capitolo (il titolo è tutto un programma: « Equivoci e pregiudizi sul cinema »), e il quarto, e fors'anche il quinto, negli altri l'autore raggiunge le zone della teoria con no-

vità d'espressioni ed approfondimento dei problemi impostati e risolti. Le pagine sull'attore sono essenziali (e una riprova ne è l'efficacia del metodo quale possiamo constatare dagli attori dal Centro usciti), ed egualmente notevoli quelle sul sonoro, puntualissime. G. V.

(*Il Fascio* - Milano).

* * *

Luigi Chiarini ha pubblicato sotto il titolo evidentemente letterario di « Cinque capitoli sul film » un libro che raccoglie « appunti per lezioni tenute agli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, scritti dettati da ragioni contingenti o polemiche », e che « pur nelle inevitabili ineguaglianze di stile e nel tono qua e là giornalistico presuppone una concezione rigorosamente estetica del cinema ». Il libro, stampato in bella veste e corredato di ampie fotografie, molte delle quali, almeno per noi, inedite, ha un suo speciale interesse, non solo perchè espone le idee di Chiarini, vale a dire di un uomo che da molti anni si interessa di cinema « puro » e ha perciò, come si dice, voce in capitolo, ma particolarmente perchè ci permette di conoscere le idee dell'*insegnante* Chiarini. La distinzione non è nè sottile nè inutile. Chi si è trovato a dover esporre le proprie idee ad una assemblea di allievi, e ha sentito la responsabilità di poter influire, con la esposizione di *certe* idee, sulla loro formazione (e non esiste formazione estetica o morale o sociale, ma formazione della personalità, e basta), si è trovato nella necessità di dare una sistemazione organica — vale a dire un equilibrio — vale a dire una accessibilità — alle proprie idee: di mitigare certe intuizioni ancora arrischiate e non sufficientemente controllate, di dare, per contro, un certo sviluppo a idee tradizionali e ovvie per gli specialisti, di costruire, in una parola, una piattaforma ideale su cui l'allievo possa sicuramente poggiare e da cui partire per un cammino più personale. Questo mi pare lo scopo di ogni insegnamento collettivo pur riconoscendone i pregi e i difetti: pregi di solidità e di equilibrio, difetti di genericità e di schematicità. Per cui s'intendono i romantici sdegni di chi, ancor giovane, inveisce contro l'inutilità della scuola e le saggie resipiscenze di chi, già maturo, ridà alla scuola i meriti che ha. In questo senso i capitoli tecnici del libro, pur dicendo spesso in forma aneddotica ed esemplificativa cose in gran parte generiche e risapute, hanno una loro giustificazione, anzi una loro necessità scolastica. Evidentemente Chiarini saprebbe dirci di più e di meglio su questi argomenti, saprebbe avanzare ipotesi e interpretazioni più personali a scapito però dell'equilibrio e della chiarezza dell'insieme: e ci è sembrata perciò tanto più lodevole la sua prudenza di maestro.

Dove invece il Chiarini ha creduto di abbandonare questa prudenza è stato nel « Capitolo Quarto » allorchè ha voluto parlare del problema morale. Evidentemente, qui, l'uomo di parte ha preso la mano all'uomo di studio, e ne è uscito un capitolo polemico, niente affatto comprensivo, niente affatto « colto ». E intendiamo per cultura quella superiore disposizione dell'intelligenza di chi, sinceramente e obbiettivamente, assimila, sintetizza e traduce in qualcosa di compiutamente umano, cioè di razionale e di morale, i vari elementi del suo studio. La cultura è un fatto di civiltà e quindi oltre che espressione di un risultato (soluzione) è innanzi tutto espressione di un atteggiamento (disposizione).

A Chiarini è mancata una buona disposizione al momento di affrontare i rapporti tra arte e morale. In ogni passo della sua discussione — nell'impostazione stessa del problema — si sente l'assillo di imporre una soluzione. Per Chiarini, infatti, non esistono, secondo le sue stesse dichiarazioni, interrogativi di sorta: tutto è per lui « già risolto ».

Perciò non poteva sperare nemmeno il P. Agostino Ruggi — « un colto Padre » —, che su questa rivista confutò mesi or sono gli stessi dogmatici pregiudizi chiariniani (che hanno avuto una loro precedente vita giornalistica) di scalfire tanta certitudine. E nemmeno noi, accingendoci a fare delle osservazioni al « Capitolo Quarto », nutriamo migliori speranze. Eppure l'equivoco su cui il Chiarini fonda le sue ormai pacifiche cer-

tezze è evidente — come equivoco — anche a chi fino a ieri ne era ugualmente irretito. È l'equivoco crociano portato alle estreme conseguenze dal Gentile.

Non facciamo questioni di arte e di non-arte. Diamo per risolto il problema. Vale a dire: ammettiamo di essere d'accordo su quelli che sono i requisiti necessari perchè un'opera sia di arte. Intuizione pura? Intuizione pura. Ma il problema non si esaurisce qui: siamo appena all'anticamera della risoluzione. E in questo sta l'equivoco dei risultati crociani interpretati come risoluzione totale del problema estetico e non come una geniale introduzione ad esso. Arte: ma arte sono le bottiglie di Morandi, il *Davide* di Caravaggio, la *Sistina* di Michelangelo, la pittura di Giotto... Tutte intuizioni pure. E allora? Basterà fermarsi qui e riconoscere che tutte sono ugualmente arte? Evidentemente no. C'è una dimensione dell'arte (e dell'artista) che non solo coinvolge direttamente il problema dell'arte, ma lo ripropone ponendolo su di un altro piano più impegnativo in cui il mondo morale vi si stabilisce con un suo peso interiore e con un suo valore germinale. Per Chiarini — e dico Chiarini perchè egli è l'occasionale oggetto del discorso — la moralità dell'artista consiste nell'essere fedele a se stesso, nel prendere sul serio i propri sentimenti, nel rimanere, insomma, fuori del *giuoco*. Questa fedeltà è senz'altro *morale*, ma non esaurisce il *mondo morale*: tutt'al più ne svela la portata, la ricchezza. La moralità del delinquente che, fedele a se stesso, ammazza allegramente, non vale evidentemente quella dell'eroe che ubbidisce a un ideale di superiore dedizione. E ancora: la fedeltà verso se stesso del collezionista di farfalle che crede al proprio ideale di raccoglitore e lo attua a prezzo di lodevoli sacrifici, non è — qualitativamente per l'*oggetto* che la ispira — la stessa che conduce, per esempio, Dante a scrivere la *Divina Commedia* o Michelangelo ad affrescare la Sistina. La statura di un artista è rappresentata dal valore intrinseco delle sollecitazioni che costituiscono il suo mondo interiore e che sono determinatrici della *sua* arte. Sbagliava perciò l'ottimo Francesco De Sanctis (che in Italia ormai si accetta senza discutere, mentre invece meriterebbe di essere avvicinato con una libertà ed una severità ben altrimenti critica), quando scriveva, con giubilo del Chiarini: « Volete servire le vostre idee morali nell'arte? Vi do un consiglio semplicissimo: non ci pensate ». Al contrario: occorre pensarle così appassionatamente, le proprie idee morali, così violentemente da renderle incandescenti per troppo calore. Il lievito della grande arte è sempre un cospicuo mondo morale trasfigurato dal sentimento e dalla fantasia. Dire che fantasia e sentimento sono le attività propriamente trasfiguratrici e quindi esteticamente indispensabili, non autorizza a dimenticare quel *qualche cosa* che deve essere trasfigurato. Il *modo* di trasfigurare è strettamente legato alla *entità* che si deve trasfigurare. Non è la *entità* che scompare nella *forma*, ma è la *forma* che si adegua alla *entità*.

E poichè il mondo interiore dell'artista non è affatto gratuito, per cui basterebbe ubbidire a quel che si sente per fare dell'arte, ma è il frutto di un lavoro inesausto di intelligenza e di volontà (è un conquistarsi non solo certi mezzi espressivi, ma innanzi tutto una propria *artistica verità su cui riposare*), ecco che il Prof. Chiarini avrebbe avuto il dovere di proporre ai suoi allievi la necessità di imporsi queste premesse e questo itinerario morali, e non di affermare semplicisticamente che l'unico fatto morale è per un artista quello di ubbidire a se stesso. Anche, lo abbiamo detto; ma c'è ben altro! Lo sa chi sente l'espressione artistica come un fatto di *interiore consolazione umana* e di *rivelazione di superiori e profonde realtà*.

Il discorso potrebbe continuare sempre ai margini del « Quarto Capitolo » e toccare per esempio le idee sul *lieto fine* o quelle secondo cui il Chiarini muove non spassionati rimproveri alla attività dei cattolici nel campo cinematografico, ma tutto questo ed altro ancora potrà servirci, semmai, per altri discorsi.

DIEGO FABBRI

(*Rivista del Cinematografo*, 1942-XX, n. 1)

* * *

Di un'altra cosa ancora, d'ora in poi, saremo grati a Luigi Chiarini. Di questo volumetto (Edizioni Italiane - Roma) che racchiude, con i cinque preziosi capitoli sul Film, una esauriente lezione di cinematografia. Una necessaria lezione.

Un grazie, dunque, al Chiarini, per aver egli voluto alzare un pochino la voce onde farsi sentire anche da chi non ha possibilità di assistere alle lezioni che egli tiene a Roma, in via Tuscolana, al Centro sperimentale di cinematografia.

Di quell'Istituto, solidamente piantato in faccia a Cinecittà, Luigi Chiarini è l'infaticabile direttore, conscio di quanto si speri dalle nuove energie che egli va educando.

Chi si interessa particolarmente di cinema, o chi, per avidità di cultura, ama conoscere nomi e personalità di coloro che sono alla testa del movimento artistico innovatore, conosce, e bene, Luigi Chiarini. Se non fosse altro per essere egli il direttore della rivista « *Bianco e Nero* », ritenuta, e non solo da noi, uno dei migliori periodici sul cinema, d'Italia e fuori.

Il Chiarini, come si vede, per tutto ciò che riguarda il cinematografo, può essere oggi ritenuto un maestro, e come tale ascoltato.

Ne i « Cinque capitoli sul Film » — mentre il nostro animo si è aperto, ed i nostri sentimenti di purismo si sono confusi con quelli che hanno ispirato il libro — abbiamo subito intravveduto un provvido vademecum per lo spettatore intelligente.

Quello che sa di andare al cinema per divertirsi, ma soprattutto per educarsi considerandolo sempre un accostamento all'arte.

A questo tipo di spettatore, che abbiamo denominato intelligente, Luigi Chiarini ha fatto dono di un'arma vera e propria.

Infatti, a chi avrà letto con attenzione i « Cinque capitoli », capiterà di saper rispondere a dovere a quanto verrà detto dallo schermo. E di sapere, dopo, finalmente, se si sono spese bene o no quelle sette lire per l'ingresso. Un attento lettore, insomma, arrobustirà il suo magari modesto spirito critico. E poichè noi siamo sempre stati del parere che una più perfetta e radicalmente diversa cinematografia italiana sarà possibile qualora esista una folla ricca di nuova e più esigente mentalità, salutiamo e consigliamo i « Cinque capitoli sul Film » a tutti quelli che vanno al cinema, e che siano disposti a pretendere un rispetto assoluto per l'arte.

Ed utile, ancora, per il critico, questo libro, poichè leggerlo significa guardarsi nello specchio e vedere, cioè, quanto valiamo, quanto osiamo, cosa raggiungiamo con la nostra critica.

Attenzione, quindi, che non avvenga ad un semplice ma accorto lettore di accusarci — Chiarini alla mano — di non capire proprio niente di cinematografia. « Cinque capitoli sul Film », dunque, e con precisione: Equivoci e pregiudizi sul cinema; l'Attore; il Sonoro; il Problema morale; Arte e Industria.

Come si vede, i cinque punti darebbero materia per scrivere almeno cinque libri, e non cinque capitoli più che sufficienti, però, a Luigi Chiarini — abbiamo detto che si tratta di un maestro e, in verità, egli ha impartito un poco a tutti lezioni di estetica cinematografica — per esprimere il suo punto di vista, che andiamo sommariamente commentando:

Equivoci e pregiudizi: l'Autore li sfronda tutti, sempre tenendo presente che è dell'arte cinematografica che egli si interessa, di quest'arte, giovane, la quale non può nè deve essere soverchiata dalle sue sorelle maggiori.

Anche l'Attore è ben messo a dovere, risolvendo logicamente il Chiarini le lunghe argomentazioni sull'attore teatrale e quello cinematografico, in modo tale che anche e soprattutto chi si interessa di Teatro deve dargli ragione. Come affiora, in questo capitolo, la personalità dell'uomo che da anni è abituato, oramai, a forgiare attori, e come si riscontra felice ed esauriente la sua preparazione.

La terza, importantissima parte, è quella dedicata al sonoro. Questo discussissimo sonoro che è venuto a diminuire quel valore poetico e fantastico che le mute immagini dello schermo avevano in sè stesse. Luigi

Chiarini non è avverso al sonoro. Denuncia sommariamente i sistemi del sincronismo e dell'asincronismo e domanda quindi che il sonoro sia portato ad una funzionalità organica del film. Il sonoro vorrà essere, in una cinematografia ispirata a principi artistici, un elemento complementare che mai si sostituirà al valore peculiare del cinema, cioè alle immagini.

« È necessario pertanto formare una coscienza estetica del sonoro — scrive — perciò bisogna cominciare col formare una coscienza artistica ». E per ciò domanda che se ne interessino un poco di più i registi e gli sceneggiatori in modo che lo si usi « in senso espressivo come per le immagini ».

Segue il problema morale per il quale, mentre tante maschere possono cadere, chi ha occhi e cervello saprà ben trovare l'immoralità di certe narrazioni velate di farisaico pudore, e viceversa.

Col capitolo « Arte e Industria », termina la vivace e, chiamiamola così, polemica lezione.

Polemica, perchè Luigi Chiarini — che lo sa meglio di ogni altro — è davvero un uomo battagliero, e non un contemplatore. Un profondo studioso con i piedi in terra, piuttosto che con la testa sulle nuvole.

Che possiamo concludere con lui?

Questo: « Sono i buon film, i film d'arte che hanno fatto la fortuna anche di quelli brutti ».

Dunque, film artistici dobbiamo invocare e volere.

Ma, soprattutto, una coscienza nazionale che comprenda per bene che: « Il cinema più di avere indicato strade da percorrere, ha bisogno di prendere conoscenza di se stesso, dei suoi mezzi, dei suoi valori ».

E ciò che vale in senso assoluto auspichiamo venga risolto nel cinema nazionale.

« Il cinema italiano se vuole affermarsi, deve tornare alla forma, deve cercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema ».

Ecco la consegna di Luigi Chiarini, che ammiriamo quale teorico profondo del cinematografo, e che speriamo di poter salutare presto anche traduttore in pratica di tanta vasta cultura e sensibilità artistica, col film che sta dirigendo in questi giorni, e che attendiamo con impazienza e curiosità. « Via delle Cinque Lune », si intitola questo film, col quale avremo modo di stabilire, se finalmente, uno è stato capace di trovare quel retto sentiero sul quale vogliamo vedere incamminarsi il nostro cinema.

GLAUCO PELLEGRINI

(*Libro e Moschetto*, 4 aprile 1942-XX).

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*

ESTETICA

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film* - Saggio di antologia estetica. Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René, Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* UMBERTO BARBARO: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

GIUSEPPE BOTTAI: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

JACOPO COMIN: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11 novembre 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

LUIGI CHIARINI: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ADRIANO MAGLI: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10 ottobre 1938).

UGO BETTI: *Poesia e cinematografo* (Anno II n. 12 dicembre 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3 marzo 1939).

UMBERTO BARBARO: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GHERARDO GHERARDI: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5 maggio 1939).

G. B. ANGIOLETTI: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9 settembre 1939).

TITO A. SPAGNOL: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9 settembre 1939).

P. M. PASINETTI: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

BÉLA BALÀZS: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

DARIO RASTELLI: *La regia* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

DOMENICO PURIFICATO: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ANTONIO COVI: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

ROSARIO ASSUNTO: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

WERNER KORTWICH: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Cinema e «mondo spirituale»* (Anno V n. 9, settembre 1941).

REDANÒ UGO: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

STORIA

* FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: «Dizionario cinematografico», comprendente tutti i tèrmini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

JACOPO COMIN: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5 maggio 1938).

M. A. PROLO: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

DOMENICO PAOLELLA: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

EMILIO CECCHI: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3 marzo 1939).

LUIGI BIANCONI: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

UGO CASIRAGHI: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

GIANNI PUCCINI: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ARNALDO FRATEILI: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settembre 1940).
UGO CAPITANI: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
ROBERTO PAOLELLA: *Conquiste del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).
GIANNI PUCCINI: *Il cinema nel 1940* (Anno V n. 6, aprile 1941).
MARIO PRAZ: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).
ALESSANDRO PAVOLINI: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).
PIETRO PAOLO TROMPEO: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).
GLAUCO VIAZZI: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n.9, settembre 1941).
GUGLIELMO USELLINI: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).
UGO CASIRAGHI: *Notti bianche di San Pietroburgo* (Anno V n. 11, novembre 1941).
ROBERTO PAOLELLA: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre, 1941).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* . Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.
GILBERTO LOVERSO: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II, n. 5, maggio 1938).
GILBERTO LOVERSO: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).
A. MICHEROUX DE DILLON: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).
FRANCESCO PASINETTI: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1 gennaio 1939).
ERNESTO CAUDA: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).
A. MICHEROUX DE DILLON: *Organizzazione del noleggio film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937)- (*Esaurito*).
CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia. (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).
MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11 novembre 1937).
GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).
MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).
TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).
GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).
ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi. (Anno III n. 4, aprile 1939).
RENÉ CLAIR: « *À nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).
GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).
ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).
RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del 1920: Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro, I tre sentimentali.* (Anno IV n. 3, marzo 1940).
GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).
E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura. (Anno IV n. 6, giugno 1940).
MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10 ottobre 1940).
GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).
GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).
AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).
MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).
VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).
F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

L'ATTORE

* Luigi Chiarini e Umberto Barbaro: *L'attore, saggio di analogia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I . Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis. Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balázs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II . Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III . Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

Vsevolod I. Pudovchin: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene, oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

Umberto Barbaro: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

Giovanni Paolucci: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

Lionel Barrymore: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

Bette Davis: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. Luciani: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

Ildebrando Pizzetti: *Significato della musica di « Scipione l'Africano »* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. Luciani: *L'opera in film* (Anno II n. 4 aprile 1938).

Giulio Morelli: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

Luigi Chiarini: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

Ernesto Cauda: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

Giulio Cogni: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

Giulio Marchetti Ferrante: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 3 marzo 1939).

Emma Calderini: *Il costume popolare e il cinema* (Anno III n. 6 giugno 1939).

SCENOGRAFIA

Carlo Enrico Rava: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10 ottobre 1937).

Giovanni Paolucci: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Glauco Viazzi: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

Guido Fiorini: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

Glauco Viazzi: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

Antonio Valente: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

MONTAGGIO

Renato May: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

Mario Lariccia: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5 maggio 1938).

Renato May: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6 giugno 1939).

Paolo Uccello: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

Fernando Cerchio: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10 ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4 aprile 1938).

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.

Anno II numero 9, settembre 1938.

Anno III numero 9, settembre 1939.

Anno IV numero 10, ottobre 1940.

Anno V numero 10, ottobre 1941.

VARIE

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3 marzo 1937).

GIOVANNI VETRANO: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno I nn. 4 (aprile), 5 (maggio), 6 (giugno) 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4 aprile 1937; Anno II n. 4 aprile 1938).

Fr. AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

HANS MILLER: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12 dicembre 1937)

GIULIO COGNI: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).
GIULIO COGNI: *Film e razza* (Anno II n. 7 luglio 1938).
PAOLO UCCELLO: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8 agosto 1938).
ETTORE ALLODOLI: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10 ottobre 1938).
RAFFAELLO MAGGI: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1 gennaio 1939)
MARIO LARICCIA: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).
GIULIO COGNI: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3 maggio 1939).
CORNELIO DI MARZIO: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5 maggio 1939).
MARIO MASSA: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5 maggio 1939).
GABRIELE BALDINI: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6 giugno 1939).
GIOVANNI COMISSO: *Chiacchiere nel paesaggio* (Anno III n. 6 giugno 1939).
L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6 giugno 1939).
FRANCO CIARLANTINI: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9 settembre 1939).
LUIGI CHIARINI: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10 ottobre 1939).
ROBERTO OMEGNA: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11 novembre 1939).
VINCENZO BONAJUTO: *Gli «uccelli» di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4 aprile 1940).
GLAUCO VIAZZI: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
VINCENZO BARTOCCIONI: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
UGO CAPITANI: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).
VLADIMIR NILSEN: *Teoria della «fotogenia»* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
MARIO PRAZ: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
VALERIO MARIANI: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).
FRIEDERICH MAERKER: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).
UGO CAPITANI: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).
DOMENICO PURIFICATO: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).
GIOVANNI PAOLUCCI: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941)
BRUNO MIGLIORINI: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).
UGO CAPITANI: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).
PAOLO UCCELLO: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).
UMBERTO DE FRANCISCIS: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941)
H. C. OPFERMANN: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).
ALESSANDRO PAVOLINI: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).
R. MASTROSTEFANO: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).
VITALIANO BRANCATI: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).
CARLO BENARI: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).
G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).
L'inchiesta di «Solaria» (Anno V n. 4, aprile 1941).
François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).
Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).
Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).
Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).
Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).
André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).
Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).
Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).
Bino Samminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).

Un fascicolo della rivista L. 7 (doppio L. 14).
Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.
*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

VIA DELLE
CINQUE LUNE
INTERPRETI
LUISELLA BEGHI
ANDREA CHECCHI
OLGA SOLBELLI
DHIA CRISTIANI
ED I MIGLIORI ELEMENTI
DEL CENTRO SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA E DEL
TEATRO DIALETTALE ROMANO
REGISTA LUIGI CHIARINI
PRODUZIONE CINECITTÀ
ESCLUSIVITÀ E.N.I.C.
ENIC